Poiésis

24

Arquivo, gesto e *mímesis*: Walter Benjamin

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

Ano 15 – Dezembro de 2014

Annette Messager
My Vows, 1988-1991
fotografia e escultura
360 x 204 cm
Coleção MoMA, Nova York
(Fonte: https://www.flickr.com/photos/shawnhoke)

Poiésis

24

ISSN 1517-5677 - versão impressa
ISSN 2177-8566 - versão on-line

Arquivo, gesto e *mímesis*: Walter Benjamin

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Coeditora: Tania Rivera
Coeditor: Marlon Miguel
Ano 15 - Dezembro de 2014

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510
tel. (55+21) 2629-9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Poiésis n. 24, dez. 2014.

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira

Coeditores
Tania Rivera
Marlon Miguel

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
André Parente (UFRJ/ ECO)
Ângela Âncora da Luz (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Carolina Araújo (UFRJ/ IFCS-PPGF)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trépanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Ligia Dabul (UFF/PPGCA)
Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)
Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)
Maria Luisa Távora (UFRJ/EBA-PPGAV)
Martha D'Angelo (UFF/PPGCA)
Martha de Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ - UFF/PPGCA)
Sally Yard (University of San Diego, EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Ued Maluf (UFF/ PPGCA)
Viviane Matesco (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Produção Gráfica
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Revisão Linguística: Caroline Alciones, Luiz Sérgio de Oliveira e Tania Rivera
Web-designer: Cláudio Miklos

Agradecimentos Especiais
Alessandro Patrício da Silva
Benjamin Fellmann
Bernardita Abarca Barboza
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Catherine Perret
Cristobal Lehyt
Daniel Jablonski
Didonet Thomaz
Filipe Britto
Javier Téllez
Joana Lima
Juliana Alvarenga Freitas
Juliana Bragança
Juliana Serôa da Motta Lugão
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Márcio Seligmann-Silva
Marco Antonio Portela
Marlon Miguel
Michele Faguet
Paula Ferreira Tura
Patricia Lavelle
Pedro Duarte
Tania Rivera
Viviane Maria de Brito

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão online: http://www.poiesis.uff.br/

© 2014 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 Editorial

Dossiê: Arquivo, gesto e *mímesis*: Walter Benjamin
Organizadores: Tania Rivera e Marlon Miguel

13 A contemporaneidade da arte moderna e a exigência da filosofia ensaística em Walter Benjamin
Pedro Duarte

25 Sonho de arquivo
Catherine Perret

35 Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin
Márcio Seligmann-Silva

59 Walter Benjamin, Danh Vo e *We the People* – a contribuição dos conceitos benjaminianos de *Durchdringung* e *Porosität* para a prática artística contemporânea
Benjamin Fellmann

77 *Mímesis* e enigma: sobre *Infância em Berlim por volta de 1900*
Patricia Lavelle

93 *Le Moindre Geste* ou Infância em Cevennes por volta de 1960
Marlon Miguel

109 O sono louco
Daniel Jablonski

129 A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson
Tania Rivera

Página do artista

147 Noites de cada dia
Filipe Britto

Entrevista

155 A loucura é a linguagem dos excluídos: uma entrevista com Javier Téllez
por Michele Faguet e Cristobal Lehyt
Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Página do artista

169 Apropriações
Marco Antonio Portela

Artigos

179 O *teor humano* da arte
Luciano Vinhosa

199 *Substância* e *poíesis* em Apichatpong: o conhecimento como *potência*
Juliana Alvarenga Freitas

215 Grito primal – o parto natural domiciliar como *performance* como arte
Paula Ferreira Tura

229 Cadernos de Pesquisa

Aline de Castro Araújo
Aline Paula de Oliveira Leite
Carlaile José Rodrigues Souza
Caroline Maria Gurgel D'Ávila
Carolline Helena Campos Cantídio
Clarissa Rego Teixeira
Diogo Carreira Fortunato
José Carlos Marins Pinto
Luana Cardoso da Costa
Marília Mendes Machado
Raphael de Andrade Couto
Stéphane Dimocostas Marcondes
Thais Helena Rissi de Sousa
Úrsula Miranda Bahiense de Lyra
Viviane Maria de Brito

247 Normas para submissão

editorial

Editorial

A edição 24 da *Poiésis*, publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, apresenta com destaque o dossiê *Arquivo, gesto e* mímesis*: Walter Benjamin*, organizado por Tania Rivera e Marlon Miguel. Os textos do dossiê exploram diversas facetas da contribuição de Walter Benjamin para a reflexão sobre a produção artística atual.

Oriundos do Colóquio *Pensar práticas artísticas contemporâneas: a contribuição de Walter Benjamin,* realizado na PUC-Rio em outubro de 2013, os textos reunidos no dossiê partem da apresentação geral do lugar da arte e da literatura na obra do filósofo, com o texto de Pedro Duarte, para enfocar com precisão, nas contribuições de dois importantes especialistas em Benjamin, Catherine Perret e Márcio Seligmann-Silva, a questão do arquivo, tão presente na arte contemporânea. Em seguida, as noções benjaminianas de porosidade e interpenetração são tratadas por Benjamin Fellmann em uma reflexão sobre o alcance social da produção contemporânea em diálogo com a obra do artista dinamarquês Danh Vo. O texto de Patricia Lavelle traz um exame atento da faculdade de perceber e produzir "semelhanças não sensíveis", enquanto Daniel Jablonski trata a questão do sonho, do despertar e da vigília de modo simultaneamente artístico e teórico. Marlon Miguel e Tania Rivera, por fim, fazem a rica concepção benjaminiana de gesto conversar com a reflexão e a produção cinematográfica do importante educador francês Fernand Deligny, no caso do primeiro, e do artista brasileiro Marcos Bonisson, no que se refere à segunda.

Para além dessas valiosas contribuições em torno da presença e da atualidade do pensamento de Walter Benjamin nas artes contemporâneas, a *Poiésis* 24 traz os projetos dos artistas visuais Filipe Britto e Marco Antonio Portela para a seção *Página do Artista*. Enquanto Marco Antonio Portela, artista com um percurso consolidado e reconhecido no sistema de arte brasileiro, explora a noção de apropriações em um projeto pleno de humor, de ironia e de crítica, Filipe Britto, jovem artista que realizou recentemente sua primeira exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, dá prosseguimento à sua investigação em torno da beleza e dos mistérios da luz noturna.

De maneira a adensar os debates em torno das práticas colaborativas na arte contemporânea, publicamos a tradução de uma entrevista conduzida por Michele Faguet e Cristobal Lehyt com Javier Téllez, artista venezuelano residente em Nova York que tem desenvolvido colaborações consistentes com pacientes de hospitais psiquiátricos em projetos de arte em diversas cidades de inúmeros países. Desses projetos, aquele que alcançou maior visibilidade internacional foi realizado em 2005 na cidade de Tijuana, México, e teve o título *One Flew Over the Void (Bala perdida)*; o projeto foi desenvolvido em colaboração com os internos do Centro de Saúde Mental de Baja Califórnia, cidade de Mexicali, México.

Ampliando o escopo das questões enfrentadas, a *Poiésis* 24 publica ainda os artigos de Luciano Vinhosa, Juliana Alvarenga Freitas e Paula Ferreira Tura, antes de seu fechamento com os *Cadernos de Pesquisa*, nos quais são apresentados os resumos e as fichas técnicas das pesquisas de mestrado concluídas em 2014 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Por último, o registro de nosso reconhecimento a todos que ajudaram a viabilizar esta edição da *Poiésis.*

Os Editores

dossiê

arquivo, gesto e *mímesis:* walter benjamin

(tania rivera e marlon miguel, org.)

A contemporaneidade da arte moderna e a exigência da filosofia ensaística em Walter Benjamin

*Pedro Duarte**

RESUMO: O artigo caracteriza a prática da filosofia de Walter Benjamin através de seus encontros com a arte. Busca, a partir daí, extrair o sentido já contemporâneo da arte moderna, ou seja, antes mesmo que cronologicamente se iniciasse o que se convencionou chamar de arte contemporânea. Por fim, o artigo destaca o ensaio como forma filosófica atrelada à arte.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin, arte, contemporaneidade, ensaio

ABSTRACT: The article describes the practice of Walter Benjamin's philosophy through its encounters with art. It aims, using this as a starting point, to extract the already contemporary meaning of modern art, that is, even before what is commonly and chronologically called contemporary art. Finally, the article highlights the essay as a philosophical form linked to art.

KEYWORDS: Benjamin, art, contemporaneity, essay

*Pedro Duarte é doutor e mestre em Filosofia pela PUC-Rio, onde atualmente é professor na graduação, na pós-graduação e na especialização em Arte e Filosofia. Foi professor visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörns (Suécia). É autor dos livros *Estio do tempo: Romantismo e Estética Moderna* (Zahar) e *A Palavra Modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra), além de diversos artigos publicados em periódicos acadêmicos e na grande mídia. E-mail: p.d.andrade@gmail.com

Walter Benjamin pensou tudo o que pensou através da arte. Tome-se, a título de exemplo, a questão da história. Sua caraterização pelo crítico foi feita a partir do quadro *Angelus Novus*, do pintor Paul Klee. De costas para o futuro e olhando o passado, o anjo da história, segundo Benjamin, jamais enxerga, com os seus olhos escancarados, alguma cadeia de acontecimentos coerente. Ruínas que crescem até o céu são os objetos de sua visão catastrófica. Ele até gostaria de juntar tais fragmentos dispersos. Só que suas asas abertas não permitem, pois sopra um vento da tempestade do progresso, que o empurra para o futuro, sem deixar ele se deter. Benjamin formula, nesta passagem de suas teses sobre o conceito de história, sua dura crítica ao progresso. Ideologicamente, ele serviria para justificar a visão política obtusa até do nazismo. Já o anjo da história – sobre o qual Benjamin escreve em 1940 – enxerga que o progresso da civilização moderna ocidental jamais foi cumprido sem que, ao mesmo tempo, trouxesse a barbárie. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Este olhar do anjo seria, em um sentido bastante específico, melancólico. Tanto que Benjamin também viu-se atraído, quando escreveu acerca do drama barroco alemão em 1924, pela muito conhecida gravura de Albrecht Dürer, feita em 1514, e cujo título é precisamente *Melancolia I*. Não se tratava exatamente da abordagem de Freud sobre o assunto, que designava a perda narcísica pela qual o sujeito declara-se desprovido de entusiasmo com a vida e sem capacidades. No entanto, o que a gravura de Dürer expõe é que, para o melancólico, os objetos desse mundo perderam o seu valor já conhecido de antemão, ficando espalhados pelo chão diante de um homem que, ao invés de empregar suas mãos para pegá-los e manuseá-los, apenas as faz de apoio para sua própria cabeça. Em outras palavras, as coisas, para o melancólico, abandonaram o seu caráter utilitário, deixam de servir para o que quer que seja. Tornam-se, por um outro lado, um objeto de ruminação, de meditação, de pensamento. (BENJAMIN, 1988, p. 161-180)

Entretanto, tal melancolia, que a filosofia aristotélica antiga chegou a considerar o humor filosófico por excelência, trazia para Benjamin um enorme perigo: a apatia. Ele escapou de tal perigo por duas vias. Primeiramente, pela vocação contra o conformismo, que aparece desde sua juventude. Depois, através de sua conhecida apropriação, ainda que peculiar, do pensamento de Marx, afinal, "os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer", escrevia Benjamin, "e esse inimigo não tem cessado de vencer". (BENJAMIN, 1994, p. 224-225) Daí vinha o patos de seu pensamento, cuja vibração pode ser sentida a cada tema tratado e, em

certos casos, explicita-se até em seu caráter político propriamente dito, seja ele direto, como quando trata do Surrealismo por exemplo, ou indireto.

Se voltarmos à passagem em que Benjamin trata, ainda, de Paul Klee, podemos entender o que estaria em jogo para ele. Trata-se da percepção da quebra que o presente trazia em sua suposta continuidade com o patrimônio cultural do passado. Recusando a figura típica do homem "tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado", Paul Klee dirigia-se "ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época". (BENJAMIN, 1994, p. 224-225) Se as oferendas do passado transformaram-se muitas vezes em destroços bárbaros, como enxergou o anjo da história, caberia então ao artista mas também ao filósofo e ao cientista dirigirem-se ao presente sem empregá-las como se fossem suas vestimentas ainda. Nu, o homem contemporâneo poderia até estar com as fraldas sujas, posto que sua época sem dúvida é sombria. Tais fraldas, contudo, são as suas, as de hoje. Melhor do que as belas vestimentas de ontem. Nascia outra época.

Desiludido com o século em que viveu, Benjamin, entretanto, valorizava aquilo que, exatamente na desilusão, poderia ser descoberto. Livre dos pesos da tradição, quem sabe o homem contemporâneo encontrasse o passado de forma diferente? Paul Klee, de acordo com ele, fizera tal operação. Impulsionado pela pobreza de sua época, parte para frente, faz do pouco que tem o cerne para construir, para começar. Benjamin o colocava entre aqueles homens que queriam suas pranchetas, pois seu desejo era o de construção. Ruínas, para eles e para o próprio Benjamin, tinham valor não só pela destruição em si mesma, e sim porque, entre elas, seria possível ver caminhos por toda parte. Desilusão com a sua época e fidelidade a ela estariam juntas. Iconoclasta, Benjamin propõe, então, o que chama de barbárie positiva. (BENJAMIN, 1994, p. 115-116)

Nova, esta barbárie, ao contrário da que imaginamos tradicionalmente, concebe a destruição como simples confissão de que a época contemporânea jamais foi capaz de experimentar propriamente os valores do passado, ainda que os continuasse perpetuando hipocritamente. Reconhecer essa defasagem seria prova de honradez. Mais ainda, seria o primeiro passo daqueles "homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia". (BENJAMIN, 1994, p. 119) Esse seria o diagnóstico de Benjamin sobre sua época. Eram algumas das "mais terríveis experiências da história" que estavam em jogo, por

exemplo, com a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918. Sinal disso é que seus combatentes, em geral, voltavam do campo de batalhas sem ter o que contar. Estavam pobres em experiências comunicáveis. Preferiam o silêncio à fala.

Essa situação exibia o contexto mais amplo no qual a cultura moderna como um todo ingressava: a guerra de trincheiras tornava-se a forma de experimentar a estratégia, a inflação virou o modo de experimentar a economia, a fome transformou-se na maneira de experimentar o corpo, os governantes eram o jeito de experimentar a moral. Em uma muito bela e igualmente conhecida passagem, Benjamin concluiu que "uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano". (BENJAMIN, 1994, p. 115)

Escrevendo quase cem anos atrás, Benjamin enxergava o fenômeno que, hoje em dia, tornou-se um chavão sobre a época na qual vivemos. Enquanto antes a passagem da experiência de geração em geração era muito serena e segura, a época moderna a tornou altamente problemática, por conta de suas mudanças que não cessam nunca, junto com um desenvolvimento tecnológico sem precedentes. Essa aceleração do tempo histórico, cada vez mais veloz, fez a experiência dos antepassados ter um valor decrescente para os contemporâneos, pois seu mundo já era outro. Era a continuidade da tradição estética que estava comprometida sem os amparos da tradição, ou seja, daquele enquadramento prévio de significado colado ao passado. Ficava destituída a autoridade da velhice, que tradicionalmente era transmitida de forma concisa pelos provérbios ou de forma prolixa pelas narrativas. Era assim que, antigamente, transpunha-se a diferença geracional entre pais e filhos. Já agora, o que caracteriza o presente é a dificuldade de encontrar palavras tão duráveis que possam ser transmitidas "como um anel, de geração em geração". (BENJAMIN, 1994, p. 114)

Nesse contexto, é claro que as guerras eram apenas os eventos extremos através dos quais a condição mais geral dos problemas da cultura moderna seria expressa. Essa condição é o que Benjamin de fato tem em vista. Ela é caracterizada pelo esvaecimento da tradição precedente – como já sugerimos. Este fenômeno foi estudado por Benjamin especificamente no que concerne a arte, através do famoso diagnóstico sobre a perda da aura das obras. Tal perda ficaria patente pela desvalorização daquele "aqui e agora" que garantia à obra original a sua

autenticidade. Empiricamente, a obra de arte antiga apenas habitava o espaço específico em que estava (um aqui) e aquele tempo (um agora). Tanto a fotografia quanto o cinema são as formas de arte emblemáticas da era moderna porque abandonam essa aura. Reprodutíveis tecnicamente por definição, ambas só têm cópias, nunca originais (estes são o negativo da obra). Enquanto objetos, podem estar em vários espaços e tempos empíricos distintos. Não há, como se sabe, o filme autêntico diferente de suas cópias espalhadas por aí, pois sumiu o traço distintivo do primeiro original, que ainda existia com a pintura tradicional, por exemplo. Rompia-se o testemunho histórico que a obra antiga concedia, uma vez que a sua autenticidade era a quintessência do que foi transmitido pela tradição; desaparece a autoridade da coisa original. (BENJAMIN, 1994, p. 168)

Enganam-se, entretanto, aqueles que compreendem o diagnóstico de fim da aura como simples denúncia da situação deletéria da arte atual. Nostalgia é algo distante do tom de Benjamin ao falar do assunto. Sem dúvida, existe perigo em tal estado de coisas, porque a arte deixou de estar atrelada aos cultos teológicos, como era no passado. Neste contexto, sua transformação em esteticismo espetacularizante é fácil, como provaram as práticas fascistas. Benjamin, porém, apostava ser possível também a positiva politização da estética, talvez pelo comunismo. Sem decidir sobre o acerto da (questionável) aposta histórica específica, destaca-se aqui a atenção para o que se ganha com a perda da aura. Libera-se, segundo Benjamin, o potencial político de difusão da arte. Não só: a câmera tecnológica – fotográfica e cinematográfica – abre possibilidades perceptivas que o olho natural humano não tem, alargando o seu contato com tudo o que é. Inspirado em Freud, Benjamin arrisca dizer que, entre essas possibilidades, estaria a descoberta da dimensão do olhar que foge à consciência. Inconsciente óptico foi como ele a chamou. (BENJAMIN, 1994, p. 168) Nenhum tipo de formação e educação que tentasse desbravar o que a modernidade da arte teria a oferecer poderia desprezar tais conquistas da fotografia e do cinema.

Mudando de âmbito, outra expressão contundente do declínio da tradição esteve na perda da transmissão oral de experiências. Narrar tornou-se, para o homem moderno, empreitada difícil, se é que ainda possível. Daí vem o desaparecimento das duas figuras que culturalmente simbolizavam essa atividade: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. Eles sabiam como contar suas estórias: o primeiro transmitia sua experiência das terras distantes para onde viajara, enquanto o segundo passava sua experiência das épocas distantes

em que vivera. Sem as antigas distâncias de espaço e tempo, sempre encurtadas pela era moderna em seu furor tecnológico e comunicacional, a capacidade de contar, pela qual tais distâncias eram transpostas, ficou atrofiada. Todo o fundo de aconselhamento para a vida social que continham essas estórias perde seu sentido. Dar conselhos tornou-se antiquado, explica Benjamin, pois tal gesto consistia em sugerir continuidade a partir da experiência narrada. Intercambiada de pessoa a pessoa, de boca em boca, a experiência era compartilhada e garantida, coletivamente, pelas sociedades artesanais. Industrializado, o capitalismo tornou o trabalho entrecortado e alienado. É a dimensão privada que ganha espaço. Individualmente, através de vivências apartadas da existência em comum com outros homens, a sabedoria abandonava sua forma clássica, esta dimensão épica da verdade que, como Benjamin dizia, estava em extinção.

No entanto, a experiência, se deixa de ser espontaneamente partilhada no bojo da tradição, pode ainda ser construída artificialmente. Sem a oralidade, a escrita configura- se, agora, como seu espaço próprio. Eis porque a era moderna testemunha o nascimento do romance, que, ao contrário da narrativa antiga, é transmitido por escrito. Mais ainda: é criado pelo indivíduo isolado e se destina a um outro indivíduo isolado. Segregado, o romancista escreve sozinho seu texto, que depois será lido – não em grupo – por alguém sentado, só, em sua poltrona. Foi com a invenção da imprensa, então, que a difusão do romance tornou-se possível. Longe de alterar só a forma exterior pela qual as estórias eram propagadas, tal contexto alterou seus conteúdos. Se a memória da narrativa antiga dedicava-se a "*muitos* fatos difusos", o romance fala de "*um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate". (BENJAMIN, 1994, p. 211) Percebe-se a ênfase de Benjamin: antigamente o "muitos" coletivo, e já agora o "um" individual. Para ele, Mnemosyne, a deusa grega da reminiscência, divide-se em duas possibilidades: a memória da narrativa antiga e a rememoração do romance moderno. Enquanto aquela era extensiva, atingindo o coletivo social, esta opera por aprofundamento individual, às vezes simplesmente psicológico.

Liquidada a forma antiga das narrativas, os romances são a audaciosa pretensão de construção formal da experiência na época moderna. São o esforço por dar sentido à vida quando este parece ter sumido. Benjamin segue, aqui, várias teses de Georg Lukács em sua muito conhecida teoria do romance, onde ele já observava que esse gênero é "a tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea". (LUKÁCS, 2000, p.

54) É preciso acrescentar que, para Benjamin, a unidade que aí se tenta produzir é menos entre as pessoas, dispersas pelo mundo moderno fragmentado, do que de cada um com a sua própria vida diante da morte. Sem tradição e autoridade que amparasse sua experiência, completamente desorientado, o homem poderia desesperar-se pela falta de sentido que a finitude encerra para sua vida. Do começo ao fim da existência, haveria, para além dos acontecimentos casuais, algum significado? Nos enredos romanescos iniciais, achamos o esforço de construção de coerência para a vida do herói que acompanhamos. Se a sua vida tivesse sentido, quem sabe a nossa poderia ter?

Sem acomodar-se na perda, tenta-se a construção, ainda que tivéssemos perdido a antiga capacidade de contar e escutar estórias. Informar virou a obsessão, orgulhosa de si própria, da época atual. Narrar, porém, está distante de ser só explicar, o que, aliás, precisa ser às vezes evitado para que a estória cative quem a ouve. Não é da quantidade de conhecimento que a experiência é feita, e sim da vida que os seus conteúdos ganham pela forma como são transmitidos. Só que Benjamin sabe que o exercício da forma foi quebrado. Como dizia, o homem atual só cultiva o que pode ser abreviado. Nenhum tipo de formação, contudo, pode ser feita apenas por siglas. Literariamente, o que tem valor não é o ponto onde chegamos, e sim o caminho que percorremos até ele. É onde vive o sentido, conforme aponta a anedota com a qual Benjamin abre o ensaio "Experiência e pobreza". Ela conta que um velho, exatamente na hora de sua morte, diz aos filhos que há um tesouro enterrado em seus vinhedos. Estes cavam até a exaustão, sem sucesso, já que não encontram o tesouro. Só que vem o outono, suas vinhas produzem mais do que todas as outras. Eles, então, entendem que o pai havia passado algo mais valioso do que qualquer tesouro material: sua experiência, que consistia em mostrar que era no trabalho que estava a felicidade. Foi percorrendo o caminho passo a passo que os filhos puderam compreender o seu sentido. Porém, foi a formação do homem através dessa transmissão da experiência que foi perdida na cultura moderna, segundo Benjamin.

Na certidão de nascimento desta época moderna, para Benjamin, estaria a poesia de Charles Baudelaire – autor com o qual possuía enorme afinidade. Embora admitisse que nela estaria "a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu", Benjamin completava que "não se pode refutar o fato de que alguns dentre os seus temas colocam em questão a possibilidade mesma de uma poesia lírica". (BENJAMIN, 1989, p. 143) É que essa poesia (lírica), de Baudelaire, já colocava sob suspeita a própria tradição (lírica). Ele também fazia parte, então,

da transformação estrutural da experiência de que falou Benjamin. Modernidade, para o poeta, seria a construção de outras "correspondências" com o passado, diferentes das fixadas por toda a tradição anterior que caía por terra, inclusive nas transformações concretas das cidades. Era a alegoria que constituía a estratégia fundamental da poética de Baudelaire, no século XIX, pois só com ela se poderia ainda construir algum tipo de experiência para o homem da modernidade.

> Paris muda! mas nada em minha nostalgia
> Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
> Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
> E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
> (BAUDELAIRE, 1985, p. 327)

O dândi e o *flâneur* eram figuras que, pela poesia de Baudelaire, indicavam uma interessante modernização. Dentro e fora da multidão, o *flâneur* caminha em meio a ela sem, contudo, seguir seu ritmo apressado e interessado. Mergulha nas ruas e na agitação das grandes cidades, ainda que se coloque ali de forma diferente daquela dos transeuntes cotidianos. É a ociosidade de seu andar que o distingue, posto que ela protesta "contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas", e ainda também contra o industrialismo. Benjamin comenta que, por volta de 1840, chegava a ser de bom tom levar tartarugas para passear dentro das galerias parisienses... "De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar", e na verdade, "se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo". (BENJAMIN, 1989, p. 51) Novamente, como no caso do anjo da história, estamos diante da dura crítica de Benjamin ao progresso. Novamente, estamos diante, com o *flâneur*, de uma figura à contracorrente e que, assim, pode ver o mundo por outro viés. Era o que queria Benjamin.

> "Nos degraus da Torre Eiffel, varridos pelo vento, ou melhor ainda, nas pernas de aço de uma *pont transbordeur*, confrontamo-nos com a experiência estética fundamental da arquitetura de hoje: através da fina rede de ferro estendida no ar, passa o fluxo das coisas – navios, mar, casas, mastros, paisagem, porto. Elas perdem sua forma delimitada: quando descemos, elas rodopiam umas nas outras, e simultaneamente se misturam". (Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlim, p. 7). Assim também o historiador hoje tem que construir uma estrutura – filosófica – sutil, porém resistente, para capturar em sua rede os aspectos mais atuais do passado.

> No entanto, assim como as magníficas vistas das cidades oferecidas pelas novas construções de ferro (...) ficaram durante muito tempo reservadas exclusivamente aos operários e engenheiros, também o filósofo que deseja captar aqui suas primeiras visões deve ser um operário independente, livre de vertigens e, se necessário, solitário. (BENJAMIN, 2006, p. 501 [N 1a, 1])

***

Novas formas de pensar, portanto, eram procuradas por Benjamin para entrar em contato com suas questões sem a antiga fundamentação que falira. Nas artes, ele, tantas vezes, as encontrou. Mas só pôde fazê-lo porque já concebia também a própria filosofia, por sua vez, de um modo distinto do tradicional. Esta explicitaria a contemporaneidade de práticas artísticas de qualquer época, inclusive da sua. Segundo ele, o texto filosófico caracteriza-se pelo confronto, a cada vez, com a forma de apresentação, isto é, com sua própria forma de expressão. (BENJAMIN, 1988, p. 49) Esta não é somente problema da arte, como se à filosofia coubessem apenas os conteúdos. Também a filosofia se faz enquanto texto e, portanto, deve cuidar de "como" apresenta "o que" ela pensa. Longe de ser o apanágio que adorna aquilo que se diz, a apresentação decide o sentido do que vai dito, ou seja, sua verdade. Distanciando-se da tradição proveniente de Descartes, Benjamin não situava a verdade na representação mental subjetiva, e sim na apresentação material e concreta da forma do texto, que no caso da filosofia deveria ter uma sobriedade prosaica. (GAGNEBIN, 2005) Entende-se que a linguagem do texto filosófico, para Benjamin, não seja apenas o auxílio exterior para a expressão da verdade, pois esta não "voa de fora para dentro". Mergulhando no objeto é que se poderia pensá-lo – porque "a relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material". (BENJAMIN, 1988, p. 51)

Era assim que, no século passado, Benjamin pretendia "salvar os fenômenos" através do pensamento teórico, seguindo e torcendo, ao mesmo tempo, o que já queria a filosofia de Platão. Isso tornou possível a ele pensar as práticas artísticas que eram suas contemporâneas, bem como outras mais antigas que adquiriam uma contemporaneidade através de sua interpretação. Foi junto com a arte, através dela e muitas vezes mesmo a violentando, que Benjamin construiu seu caminho teórico particular. Isso significa que a arte, em seu caso, não era somente um objeto de estudo exterior, mas sim um elemento em contato com o qual seu pensamento pôde vir a ser o que ele é. Entender o que pensa Benjamin é compreender

o que ele pensou sobre Paul Klee ou Dürer, sobre Baudelaire, Proust ou Kafka, sobre Goethe, Hölderlin ou Brecht, sobre o Romantismo, o Barroco ou o Surrealismo, sobre cinema e fotografia. Para ficar somente em alguns exemplos. Isso evidencia que a contribuição da obra teórica de Walter Benjamin para se pensar práticas artísticas contemporâneas ainda hoje não reside apenas nas suas teses proféticas sobre o destino da estética do século XX que alcançariam o século XXI. Sua obra cunhou, além disso, um novo método (ou, seguindo a célebre fórmula, um desvio) pelo qual a própria filosofia descobria, através da sua prática específica como ensaio, a contemporaneidade das obras de arte que analisava.

Filosofia e arte, separadas pela querela que já Platão considerava ser bem antiga, eram aproximadas por Benjamin. Não se tratava, porém, de apaziguar o conflito, já que possivelmente a força de cada elemento – da filosofia e da arte – aumenta quando posta dentro deste embate. Só é equívoco colocá-las numa disputa por prioridade ontológica e corporativa, por exemplo. Mesmo porque, a arte, para Benjamin, deixa de ser o assunto sobre o qual a filosofia se debruça. Na medida em que é da alçada da filosofia enfrentar sua forma de expressão literária própria, então ela mesma possui certo caráter artístico. Importa também à filosofia a construção da escrita, de sua prosa específica, seja tratado medieval, seja ensaio moderno. Nessa construção crítica, aparecia uma aproximação dos âmbitos tradicionalmente postos em oposição absolutamente excludente – a filosofia e a arte. Benjamin, ao praticar a filosofia como arte da crítica, pôde então pensar as práticas artísticas em sua contemporaneidade própria, independentemente da cronologia que as organizaria por datas. O tempo da arte é outro. Logo, a sua contemporaneidade também é outra. Sempre outra.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Livro das passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas;* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas;* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas;* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas;* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Obras escolhidas; v. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas;* v. 3. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin, ou verdade e beleza. *Kriterion,* Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Sonho de arquivo

*Catherine Perret**

RESUMO: O presente artigo busca analisar as noções de arquivo e de prática de arquivo a partir das reflexões de Walter Benjamin. Buscaremos compreender a novidade do método benjaminiano mostrando sua forma de exposição da obra do poeta Charles Baudelaire. A partir da correspondência entre Benjamin e Adorno, apresentaremos o dispositivo desenvolvido por Benjamin e que se trata não de interpretar a obra de Baudelaire, mas antes de *expô-la*. Expor essa obra significa, para Benjamin, um engajamento histórico-político do teórico-analista-arquivista e a tensão de suas contradições enquanto sujeito singular histórico. Essas contradições não são resolvidas, mas identificadas e imobilizadas como tal.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin, arquivo, arte, história

ABSTRACT: The present paper aims to analyze the notion of archive and archive practice as developed in Walter Benjamin's thought. We will try to understand the innovation of the benjaminian method. For that, we will show how the Benjaminian exposition method of Charles Baudelaire's work operates. Having as starting point the correspondence between Benjamin and Adorno, we will present the device developed by Benjamin and how it is question not of interpreting Baudelaire's works, but rather of *exposing* them. To expose his works means, to Benjamin, a historical and political engagement of the theorist-analyst-archivist and the tension of his contradiction as singular historical subject. These contradictions are to be identified and immobilized as such rather than solved.

KEYWORDS: Benjamin, archive, art, history

*Professora de Estética da Université Paris 8, é autora de *L'Enseignement de la Torture*, (Paris: Le Seuil, Bibliothèque du XXIe siècle, 2013), *Walter Benjamin sans Destin* (Paris: Éditions La Différence, 1992, reeditado com novo prefácio em 2007 em Bruxelas: La Lettre volée, 2007) e *Marcel Duchamp, le Manieur de Gravité*, Paris (Éditions CNDP, 1998), entre outras obras. E-mail: catherineperret333@orange.fr

Até hoje, o pensamento de Walter Benjamin tem sido tomado sobretudo do ponto de vista da estética e da filosofia da história. Estas problemáticas permanecem como os eixos principais do trabalho crítico e analítico feito sobre a obra de Benjamin. Entretanto, um terceiro eixo parece atualmente emergir em função da recepção de seu trabalho por artistas, especialmente no que concerne artistas que trabalham na perspectiva do "arquivo". A intenção das observações que seguem é entender de que maneira a teoria e a prática benjaminianas do arquivo podem esclarecer a potencialidade dessas formas.[1]

***

No catálogo de apresentação da exposição *Archive Fever*, exibida no MOMA, em 2005, o curador Okwui Enwezor esboça uma primeira genealogia do fenômeno do "arquivo" tal como ele tem determinado inúmeras práticas artísticas contemporâneas.

> A *Boîte-en-Valise,* na qual Duchamp instalou sua obra já existente em forma de reproduções, a heterogeneidade de dispositivos de curadoria do *Département des Aigles* ou o perpétuo comentário de Richter acerca da fotografia como objeto mnemônico [...] formam uma lógica de domiciliação e de consignação reagrupando os signos que designam a obra do artista assim como a condição material das proposições feitas por cada uma dessas obras, a narrativa que ela deve veicular, o arquivo a priori da prática do artista. (Grifo meu)

Essa última formulação é interessante. Independentemente das referências explícitas e implícitas[2] que articulam seu horizonte artístico e intelectual, a ideia de um "arquivo *a priori* da prática" indica o ponto de báscula histórica onde se encontra Enwezor, que fora o diretor da Documenta em 1998, e que, sete anos mais tarde, busca fazer um primeiro balanço das práticas de arquivo na arte na virada do século XXI.

Lá onde a questão é efetivamente de prática, é questão também de tempo, do *après coup* e do *a posteriori*. E, supondo que toda prática autoriza o arquivamento da produção do artista, este arquivamento não é contemporâneo à produção ela mesma – de modo que ele se desenvolve em função de modos de reprodução variáveis ao longo da vida do artista. Do urinol industrial de 1917 ao urinol feito à mão em 1965, as retomadas sucessivas por Duchamp de seus *ready-mades* oferecem uma ilustração magistral. O arquivamento não se contenta em arquivar. Ele historiciza a obra em curso. Por isso, não há Arquivo no singular.

No contexto dessa pós-modernidade ideológica onde a questão da história poderia parecer neutralizada (apesar do 11 de setembro e da guerra do Iraque), a noção oximórica de "arquivo

a priori da prática" é sintoma da impossibilidade de pensar práticas artísticas fazendo economia de uma filosofia da história – sobretudo porque essas práticas se pensam em termos de arquivo(s).

É aqui que, muito além das tendências do mercado do pensamento, o nome de Walter Benjamin se impõe com uma insistência renovadora. Para Benjamin, com efeito, prática histórica e prática artística são indissociáveis. Elas o são, em primeiro lugar, em sua trajetória como escritor. Face à expansão do nazismo, quando ele procura se definir não mais como crítico, mas como "historiador", a questão da arquitetura do texto passa ao primeiro plano de sua reflexão sobre a escrita. Sua prática de arquivos nasce no ponto de cruzamento dessa dupla prática de historiador e escritor. Concomitantemente à coleta de arquivos em vista desse monumento ao século XIX que viria a ser o *Passagenwerk*, Benjamin elabora um método de exposição desses arquivos cuja aposta é a proposição de outra epistemologia da história.

Essa invenção, Benjamin a menciona uma primeira vez em uma carta de 1935 a seu amigo Werner Kraft:

> No que me diz respeito, me esforço em direcionar meu telescópio através da neblina ensanguentada para uma miragem do século XIX; me esforço em desenhá-la segundo os traços por ele revelados em um mundo porvir, liberado da magia. Naturalmente eu preciso começar construindo eu mesmo esse telescópio, e nesse esforço fui o primeiro a encontrar algumas proposições fundamentais da estética materialista. (BENJAMIN, 1978, p. 698-699) [3]

Ele volta à mesma questão na correspondência com Adorno, após a recusa do *Institut für Sozialforschung* de publicar o artigo sobre Baudelaire considerado por ele um primeiro protótipo do *Passagenwerk*. Mas, nessa troca célebre e frequentemente comentada, Adorno é menos sensível à construção desse telescópio textual revolucionário do que aos efeitos de interferência visual que ela opera na exposição dialética do material:

> Panorama e traço, *flâneur* e passagem, modernidade e sempre o mesmo, sem interpretação teórica – é esse o material que pode esperar pacientemente que seja interpretado sem que sua própria aura o devore? [...] A objeção não se aplica unicamente ao caráter questionável de omitir uma coisa que, em razão da recusa ascética de interpretação, me parece entrar justamente na zona a qual a ascese se opõe: lá onde história e magia oscilam. (ADORNO *in* BENJAMIN, 1978, p. 783-784).

Em outros termos: sem interpretação à vista, as intenções dos textos permanecem indecifráveis.

Adorno interpreta essa ascese como um efeito de autocensura de Benjamin, convencido de que o Instituto exigiria dele um artigo politicamente correto, "marxistamente" correto, onde se interditaria todo abandono à pura especulação. Que teria desejado Adorno? Que Benjamin se permitisse abandonar à sua natureza especulativa e à espécie de dialética infusa que caracteriza seu temperamento teórico, que ele não tomasse tantas precauções com o que se esperaria dele – ou seja, um texto materialista dialético –; que ele deixasse essa força especulativa neutralizar a falsa objetividade produzida pela exposição de um material filológico "bruto de descofragem". "Apenas a teoria seria capaz de romper com a fascinação: sua própria, implacável, boa teoria especulativa". (ADORNO *in* BENJAMIN, 1978, p. 786)

Benjamin permanece firme em sua posição diante dessa crítica. E o que ele opõe a Adorno pode se resumir nesses termos: eu não me oponho à interpretação, pois a interpretação não é o objetivo desse texto. A interpretação de Baudelaire não é ela mesma senão uma peça do telescópio em construção. A questão não é interpretar Baudelaire, mas antes expô-lo. A especulação é não o objetivo, mas uma alavanca que serve à construção.

> Eu acredito que a especulação só alça seu voo necessariamente audacioso com perspectiva de êxito se, em vez de vestir as asas enceradas do esoterismo, ela busca toda sua força na construção de sua fonte de energia. A construção requer que a segunda parte do livro [o ensaio sobre Baudelaire] seja essencialmente constituída por um material filológico. Trata-se menos de uma "disciplina ascética" que de uma medida metodológica. (BENJAMIN, 1978, p. 793)

O artigo proposto ao *Institut für Sozialforschung* não é senão um ato, dentre outros, de um mesmo drama. É preciso lê-lo como tal. Como elemento deste protótipo em devir.

Adorno, por sua vez, e nas delicadas circunstâncias históricas nas quais se encontra o Instituto, aprecia menos a experimentação como se essa se afastasse da "verdade".

> Não há em nome de Deus senão uma única verdade, e se pela sua potência do pensamento você se apoderar dessa verdade através de categorias – que segundo sua ideia do materialismo lhe parecem apócrifas – então você poderá melhor se apropriar dessa verdade do que se você se servir de uma armadura conceitual que a sua mão recusa constantemente tocar. (ADORNO *in* BENJAMIN, 1978, p. 787-788)

Observa-se em Adorno a ideia de que a especulação, caso lhe seja dada livre curso, poderia interromper o circuito da reflexão, e, seguindo ainda essa ideia, a suposição de que o caráter especulativo é expressão do movimento do Espírito ele mesmo. Em outros termos: seria mais proveitoso se Benjamin houvesse posto sua natureza teórica a serviço da máquina dialética do Espírito.

Mas o tema que Benjamin procura engajar na construção do telescópio não é o *Geist*. É o sonhador. Ele o revela, *en passant*, a Adorno na mesma carta.

> Se eu me recusei, em nome dos meus próprios interesses produtivos, a adotar um desenvolvimento de pensamento esotérico [que ele entende como especulativo] e desse modo assumi os interesses do materialismo dialético e do Instituto, não o foi unicamente por solidariedade ao Instituto, nem por pura fidelidade ao materialismo dialético, mas por solidariedade à experiência que todos nós, nos últimos quinze anos, temos vivido. Trata-se aqui ainda dos meus mais próprios interesses produtivos; eu não quero negar que eles possam tentar ocasionalmente violentar os meus interesses primitivos. Há aí um antagonismo que mesmo em sonho eu não poderia desejar me ver liberado. A sua superação fixa o problema do trabalho – o problema e sua construção fazem um. (BENJAMIN, 1978, p. 793)

Passagem extraordinária na qual o propósito do Benjamin teórico se desfaz ante o desejo do Benjamin sonhador. Para se compreender o sentido desse gesto, convém esclarecer o conflito mencionado por Benjamin entre seus interesses primitivos e seus interesses produtivos. Os primeiros designam seus interesses de classe enquanto herdeiro da grande burguesia judaica assimilada; os outros, seus interesses como autor, "de autor como produtor"[4], no contexto da Alemanha nazista.

Com o sonhador, não é o "eu" que Benjamin introduz na teoria, mas o sujeito indissociavelmente singular e plural, o sujeito solidário, ou, dito de outro modo, o sujeito dividido entre o que o faz "um" e o que o faz "vários", em função da responsabilidade sentida diante das experiências "nossas". Acerca desse problema, Benjamin afirma que mesmo em sonho ele não desejaria ser liberado de tal conflito que o divide.

A ideia pode parecer paradoxal ao leitor habituado à tese de que o sonho exprimiria a realização de um desejo. Poderia o sonho exprimir o desejo de permanecer preso em um conflito insolúvel, em um conflito que é possível construir, mas não ultrapassar?

A fórmula se explica no entanto a partir do que nos foi transmitido tanto pelas narrativas de sonho contadas por Charlotte Beradt, quanto pelas considerações de Hannah Arendt acerca da atmosfera alucinatória criada pela violência nazista para o cidadão alemão "normal". O pesadelo próprio a esses anos de expansão do nazismo não é somente a violência de atos ou discursos: é o clima de loucura ambiente que parecendo "desrealizar" a situação, paralisa a ação. O que o sonho sonha então, o que o sonhador deseja, é liberar-se da fantasmagoria criada pela violência, é recuperar seu lugar no real e no seio dos antagonismos que o dividindo, lhe devolvem uma realidade dotada de sentido.

Introduzindo esse sujeito solidário que sonha "em não ser liberado de seus antagonismos", para assim se tornar apto a "desenhar a miragem" da modernidade através da neblina ensanguentada do presente, ou dito de outro modo, para se tornar capaz de fazer a arqueologia do nazismo enquanto um fenômeno "moderno", Walter Benjamin introduz uma hipótese metodológica nova. O saber histórico não cabe ao sábio. Ele cabe ao sujeito da história concreta, e por história concreta Benjamin entende as experiências compartilhadas. Ora, o que nós dividimos *hic et nunc*, o que "nos" faz trabalhar, são duas coisas: "isso que nós devemos nos lembrar", o memorável, e este sonho: o sonho de despertar do pesadelo decretado realidade.

> A aparência de facticidade fechada sobre ela mesma, que se liga ao estudo filológico e que fascina o pesquisador, desaparece na medida em que o objeto é construído em uma perspectiva histórica. As linhas de fuga dessa construção se encontram na nossa própria experiência histórica. (BENJAMIN, 1978, p. 794)

Benjamin responde então a Adorno – que, ao que tudo indica, não capta a importância dessa menção ao sonho – penetrando no coração de seu trabalho histórico não como pesquisador, mas antes sonhando que os arquivos devam reconduzir, através dos fatos, ao memorável, mesmo que ele seja doloroso.

Benjamin, em sua carta a Adorno, persegue de modo bastante consequente a ideia do sonho: para sonhar é preciso fazer-se noite. Trata-se aí do trabalho de acúmulo de arquivos[5]. É então, no papel do pensamento do sonhador, que a interpretação opera tal como um raio luminoso projetado sobre o fundo do arquivo recopiado, acumulado, obscuro. "Ela [a teoria] irrompe como um único raio luminoso em uma câmara artificialmente obscurecida. Mas esse raio, decomposto no prisma, basta, pela textura da luz, para fornecer um conceito cujo foco se encontra na terceira parte do livro". (BENJAMIN, 1978, p. 792)

É o enunciado mesmo do método. Ele se inspira menos no telescópio evocado a Werner Kraft que na câmera escura. Trata-se – através do agenciamento dos materiais de arquivo – de construir o equivalente textual de uma *camara oscura*, na qual se fará passar um raio luminoso de modo a fazer aparecer no fundo da caixa o que Benjamin invoca no título de um outro ensaio sobre Baudelaire: *Einige Motive*. Alguns motivos[6]. O método de Benjamin comporta assim três momentos: a opacificação do material, a projeção de um único raio luminoso teórico, a impressão de motivos que surgem no fundo da caixa da câmera escura assim realizada. Dediquemos um breve tempo a detalhar essas operações.

A primeira operação consiste em obscurecer o espaço no qual nós pensávamos poder ler Baudelaire a olho nu e à luz do dia. Para tal, basta apresentar o texto de Baudelaire através da impressão que ele deixou no discurso dos leitores: tal como ele foi arquivado por meio de sua reinscrição sucessiva em diversos textos, de especialistas ou não, contemporâneos ou não. Através dessa operação, os traços que o texto de Baudelaire depositou na cultura são postos em um mesmo nível. Os traços se sedimentam em uma noite textual que desmente a falsa esperança de alcançar a coisa "em si". Diante de nós, não há mais Baudelaire, mas um "material-Baudelaire". Basta abrir o livro das *Passagens* para vermos essa caixa escura de arquivo acumulado. Não insistirei sobre esse ponto.

Em seguida – eis a segunda operação – trata-se de esclarecer em um ponto, e em um único ponto, esse material abandonado à sua obscuridade. O trabalho feito pela fonte luminosa é justamente a aplicação da teoria marxista da alma da mercadoria na alegoria baudelairiana.

O ponto de partida dessa interpretação, o que ela teoriza propriamente, é a célebre fórmula: "*Créer um poncif, c'est le génie*"[7]. Não seria ela uma tradução notável da teoria marxista da forma do valor em termos de forma literária? "Seu modelo, a alegoria, de fato correspondia de maneira perfeita ao fetichismo da mercadoria". (BENJAMIN, 2007, p. 414, J 79a, 4)

> Nunca se poderá saber ao certo por que tal mercadoria tem tal preço, nem no curso de sua fabricação, nem mais tarde quando ela se encontra no mercado. Ocorre exatamente o mesmo com o objeto em sua existência alegórica. Nenhuma fada determinou em seu nascimento qual o significado que lhe atribuirá a meditação absorta do alegorista. Porém, uma vez adquirido tal significado, este pode ser substituído por outro a qualquer momento. As modas dos significados mudam quase tão rapidamente quanto o preço das mercadorias". (BENJAMIN, 2007, p. 414, J 80, 2 / J 80a, 1)

Em Marx, a forma do valor é oriunda de um processo de transubstanciação do uso no valor de troca. Ela se apresenta como uma forma de duas faces na qual a quantidade abstratizada de trabalho realizada no produto (mais-valia) se torna qualidade alucinada na mercadoria. Uma abstração sensível. Ou, na fórmula de Marx, "um corpo transparente de valor".

O que faz da alegoria baudelairiana a fórmula poética da forma de valor no capitalismo industrial do século XIX é sua dupla figuralidade: por um lado a abstração do significante sob a forma da língua reificada da utilidade, e por outro o *pathos* do significado: a melancolia do sujeito identificado à mercadoria. A alegoria é a forma da equivalência, na poética baudelairiana, entre o estereótipo de fragmentos inertes da linguagem ordinária (clausura[8], saquinho[9], planos[10], bainha[11]), e o lirismo do significado ao qual esse significante interpela: o eterno retorno do mesmo, a forma do tempo petrificado na moda.

O que aparece então ao termo dessa projeção, no fundo da câmera escura do arquivo-baudelaire, são "motivos". Curiosamente Adorno, músico, desliza sobre a significação musical do termo. Ele interpreta o termo como se se tratasse de termos literários (o *flâneur*, a multidão...) e acusa Benjamin de tê-los reunidos sem no entanto chegar a articulá-los: "Os motivos foram reunidos, mas não trabalhados". (BENJAMIN, 1978, p. 783) Entretanto, o que surge na noite textual do arquivo não podem ser produtos sintéticos do espírito do tempo como são os temas literários. São formações elas mesmas textuais: efeitos de recorrência cujo essencial é menos a essência do que volta constantemente – o significado melancólico sinalizado pelas letras maiúsculas baudelairianas –, mas antes a dinâmica da retomada. Esta imprime na superfície do texto uma série de minúsculos desmoronamentos: prosaísmos, impotências semânticas, decaimentos do timbre e da língua que fazem "furos" no desenvolvimento neoclássico do soneto baudelairiano. Proust, lembra Benjamin, caracterizava esses processos como "claudicações" do verso. "Cibele, que os adora, o verde faz crescer"[12]. Após a evocação mitológica de Cibele, a Grande Mãe, o leitor esperaria alguma exuberância semântica. E eis que a pressão baixa: não é a natureza que cresce, mas a "verdura" – que evoca antes uma horta da periferia que a natureza.

A novidade da abordagem benjaminiana não é a de ressaltar o fenômeno do desmoronamento recorrente da poética baudelairiana: Marcel Proust, Paul Valéry, Jacques Rivière, Jules Laforgue já haviam apreendido o fenômeno e identificado sua forma. A novidade é de ordem estritamente metodológica. Ela consiste em não interpretar esse efeito em seu nome próprio,

diretamente. Benjamin faz surgir sua interpretação indiretamente, "em imagem", mediatizada pelo comentário feito por esses autores. A novidade consiste, uma vez posto o axioma da interpretação, em projetá-lo, tal como um feixe de luz, no material-Baudelaire. Ele se contenta, em seguida, em recolher a impressão da poética baudelairiana nos registros feitos por Proust, Valéry, Rivière ou Laforgue – como um arquivo gravado e cantarolado por outros que não Baudelaire ou ele mesmo. O que chega então ao leitor é a imposição de um desejo, cujo eco repercute de texto em texto, na forma de motivos que, como vozes, assombram a modernidade. O arquivo benjaminiano não incita nem o espírito especulativo, nem a voz original de seu objeto, mas o desejo de Baudelaire incorporado pelo sonho do sujeito histórico que o reproduz, até o ponto em que o arquivamento, se apropriando do processo de sua reprodução, o projeta em imagem, em "miragem".

Diversos artistas arquivistas estão ainda hoje em busca de um tal telescópio, suscetível de atravessar a neblina ensanguentada do presente, de fazer emergir a ambivalência desse passado, os efeitos incessantes dessa ambivalência e de nos permitir ouvir a ventriloquia do sujeito histórico. Benjamin, em sua correspondência com Adorno, nos lega um ensinamento: essa ventriloquia somente é acessível com a condição de que o historiador se engaje, em nome do desejo, em permanecer fiel aos conflitos que o atravessam. Em nome da solidariedade que o une aos seus contemporâneos. Como sujeito político, cujo arquivo não é somente a memória, mas o corpo.

Tradução: Marlon Miguel

Notas

1 Essas notas foram retomadas de uma conferência proferida em 30 de outubro de 2013, no Rio de Janeiro.

2 Jacques Derrida para a "domiciliação", Michel Foucault para a "consignação"

3 Todas citações do texto foram traduzidas do original – com exceção do *Livro das Passagens*, que usamos a edição brasileira. No caso da correspondência de Benjamin, a autora usou sempre a edição alemã das obras completas e em alguns casos colocou ao lado a tradução francesa. Optamos então por traduzir do alemão, consultando em alguns casos a versão francesa. [Nota do tradutor]

4 Título de um texto desse mesmo período.

5 É preciso lembrar a esse respeito que Benjamin copia à mão milhares de citações – uma atividade hipnótica.

6 Trata-se em português do texto "Sobre alguns temas em Baudelaire" (*Uber Einige Motive bei Baudelaire*). [Nota do tradutor]

7 A expressão aparece em *Fusées* (XX), publicado como parte dos *Diários Íntimos* de Baudelaire. A tradução de *poncif* é difícil, mas remete a estereótipo, a lugar comum ou a banalidade. [Nota do tradutor]

8 Trata-se da palavra *cloison* (ver poema XXXVI, *A varanda*, de *Flores do Mal*). A edição brasileira, com tradução de Ivan Junqueira, traduziu a palavra por "clausura". Trata-se entretanto de uma palavra mais ordinária no francês (algo como uma "pequena divisória", uma parede ou um biombo) que o poeta usa metaforicamente. Esse é um problema recorrente da tradução brasileira, que procurando dar conta dos significados invocados por Baudelaire, acabou por reduzir ou simplificar a forma literária, os significantes. [Nota do tradutor]

9 *Sachet*, no original. Ver p.e. o poema *O perfume* de *Flores do Mal*. [Nota do tradutor]

10 *Bilan*, no original. Ver p.e, o poema *Spleen* de *Flores do Mal*. [Nota do tradutor]

11 *Ourlet*, no original e traduzido por Ivan Junqueira por "barra do vestido" (Ver *A uma passante* de *Flores do Mal*). [Nota do tradutor]

12 "*Cybèle qui les aime augmente ses verdures*", no original. Trata-se de um verso de *Ciganos em viagem* (*Bohémiens em voyage*), de *Flores do Mal*. "*Verdure*" é o verde, a folhagem, mas também a verdura ou o legume, o que explica a interpretação que segue da autora. [Nota do tradutor]

Referências

BENJAMIN, Walter. *Briefe I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Bd.4*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991b.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin

*Márcio Seligmann-Silva**

RESUMO: O artigo faz uma análise de uma série de obras de arte, sobretudo feitas após a Segunda Guerra Mundial, como uma tentativa de propor a figura do arquivo como uma chave para organizarmos o que se passa na nossa cultura hoje. No século XX o derretimento do arquivo central da razão ocidental serviu para desencadear um trabalho de rememoração e recoleção dos arquivos. A virada biológica entronizou a noção de herança genética e de processo de reinscrição de arquivos herdados. Já a virada cibernética generalizou discursos sobre memórias, arquivos, gravação e apagamento de informações. Os artistas, nessa paisagem, vêm pensando, desde o romantismo, contra-estratégias diante da arquivação e arquivonomia monológicas: eles se tornaram anarquivadores.

PALAVRAS-CHAVE: anarquivamento, cultura como arquivo, coleção

*Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale e professor titular de Teoria Literária na UNICAMP. É autor de, entre outras obras, *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999), *Adorno* (PubliFolha, 2003), *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005), *Para uma crítica da compaixão* (Lumme Editor, 2009) e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Editora Civilização Brasileira, 2009). Foi professor visitante em Universidades no Brasil, Argentina, Alemanha e México. E-mail: marcioseligmann@me.com

36 - Revista Poiésis, n. 24, p. 35-58, Dezembro de 2014.

ABSTRACT: The article makes an analyses of a series of artworks, especially those made after de Second World War, as a way to propose the archive as a key idea to understand what happens with our culture today. In the 20th century the melting process of the central archive of the western though opened a period of recollection of the archives. The biological turn has enthroned the notion of genetic inheritance and of reinstatement of the inherited archives. On the other hand, the cybernetic turn has generalized speeches about memories, archives, recording, erasing, and deleting information. Many artists, in this landscape, since the Romanticism, have been developing combat strategies against the monological procedures of archiving and of the archival science: they became *anarchivists.*

KEYWORDS: *anarchivation*, culture as archive, collection

Arquivo: do gr. *arkheîon*, "residência dos principais magistrados, onde se guardavam os arquivos de Atenas".
-- Houaiss

O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável.
-- Walter Benjamin

A arquivonomia, ou seja, a doutrina que trata da organização e administração de arquivos, é um saber que remonta às origens do que poderíamos chamar de nosso processo de humanização. Nosso *nómos* é a lei do arquivamento. Nosso "grito originário de nascimento", provavelmente um grito de horror (diante de nosso desamparo e medo diante do "outro"), que nos separou da natureza, estabeleceu a primeira linha organizatória. Desde então apenas nos enredamos cada vez mais em arquivos e em códigos. Ao menos é assim que, hoje, na era do "mal de arquivo" (Derrida), passamos a ver e ler a nossa história. Desse ponto de vista, as

primeiras inscrições rupestres e traçamentos sobre o corpo, sobre flechas e tabletes de argila já seriam protoescrituras que tentavam organizar o mundo em "pastas" – *files*, arquivos. Dos tabletes aos *tablets*, como na cena de abertura de *2001, Uma odisseia no Espaço* de Kubrick, foi só um pulo. Traçar, afinal, significa estabelecer fronteiras, criar limites, construir identidades, reivindicar a posse e o poder. Os atos sacrificiais, como Marcel Mauss (1999) apontou, são rituais de comunicação com o mundo dos deuses, ritos de passagem e de demarcação das fronteiras entre o nosso mundo e o além. Qualquer erro nessa comunicação, qualquer poluição do nosso mundo pelas forças divinas, pode provocar as mais terríveis catástrofes. Os mitos, os deuses no panteão clássico, os santos católicos em seus nichos nas igrejas, as representações da paixão de Cristo: tudo isso nós aprendemos também a ler como uma longa história da construção e transmissão de arquivos. Para escrever este artigo eu tive que consultar livros, meus arquivos fotográficos, arquivos de textos e diversos arquivos *on-line*. Este texto mesmo faz parte de um novo arquivo que por sua vez poderá vir a se desdobrar, em forma de reprodução ou de citações, em outros arquivos analógicos ou digitais.

Pequena arqueologia do arquivo

Ao longo do século XX a humanidade foi submetida a uma espécie de desdobramento paroxístico do Esclarecimento (*Aufklärung*) e de sua terrível dialética: ao invés do prometido triunfo de uma vida civilizada, racional e livre das peias da incivilização, o processo civilizatório se mostrou violento, genocida, amigo da guerra e da destruição. Nunca um número tão grande de seres humanos foi executado em guerras ou por meios tão terríveis e vis como os campos de concentração e de extermínio, como ocorreu no século XX. A razão ocidental, esse constructo que levava em si um arquivo que era constantemente redesenhado e cujas origens também foram projetadas, desde o Renascimento, na Grécia antiga, foi derretida sob o calor dessas catástrofes. O abalo no arquivo central do Esclarecimento levou a uma disseminação dos saberes. Trata-se do conhecido "fim das grandes narrativas", não só no sentido benjaminiano, da morte do narrador, mas também da morte dos grandes discursos que procuravam dar sentido (um sentido nomológico) à humanidade e à sua história e devir. Ao invés da fé cega na razão e na sua capacidade de revelar a verdade, surge cada vez mais ao longo da modernidade um outro modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos.

Esse contramovimento é o que convencionalmente denominamos de romantismo, ou seja, ele já estava sendo gestado desde o início do século XIX como resposta aos seus arquivos e excessos da razão esclarecida (colonialista, exploradora da mão de obra escrava ou operária, homofóbica, feminicida e com sede de sangue). No bojo do romantismo, artistas levantaram-se em revolta contra a ação da norma e sua tendência a reduzir tudo ao(s) arquivo(s) do poder. Artistas se tornam cada vez mais *anarquivadores*, anarquizadores do arquivo. Assim, por exemplo, Goya, com seus *Los desastres de la guerra*, de 1810-15, vai fazer uma inscrição a contrapelo do que foi a Guerra de Independência Espanhola, revelando sua violência crua. Baudelaire e outros escritores vão pensar a nova subjetividade moderna, as paixões, a sexualidade, as novas experiências táteis e os medos desse novo ser citadino que surge então, marcado pela necessidade de se vender ao mercado para sobreviver.

As vanguardas artísticas do início do século XX desarquivam toda a história da arte. Elas procuraram abrir o arquivo das artes para novas formas de percepção e configuração. Aos pouco vão também abrindo o arquivo ocidental a um diálogo (às vezes neocolonialista, mas nem sempre) com outras tradições, da África e do oriente. Novos traçamentos são feitos, apagam-se fronteiras – e outras são estabelecidas. O abalo da Segunda Guerra Mundial pulveriza as próprias vanguardas. Microarquivos e micro arquivonomias vão ser ensaiadas. Em 1953 foi feita uma descoberta que coroou um século de darwinismo, no qual os cientistas não conseguiam esclarecer o mistério de hereditariedade das informações genéticas. A estrutura do DNA foi descrita e a descrição dessas peças primárias, primeiros componentes da escrita do ser e de sua história, serviu também para generalizar a consciência de que a vida, como a cultura, é a história de arquivos, de suas reescrituras e de suas metamorfoses.

Arte e anarquivamento

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para *recolecionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo, mas não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século

XX, que tentaram submeter as artes a projetos megalomaníacos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como em Auschwitz, no Gulag, no Vietnã sob o Khmer Vermelho etc.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do "tipo"). Daí, por exemplo, no Brasil termos reconhecido na obra de Bispo do Rosário uma potente representante da arte contemporânea. Bispo desloca os arquivos. Como alguém que provém de uma tripla exclusão: negro, pobre e "louco" (além de ser do "terceiro-mundo"), ele representa de modo radical a figura do artista como anarquivador. Ele pode ser entendido na tradição daquele trapeiro, descrito por Baudelaire. A descrição que este fez do trapeiro deve ser posta lado a lado da figura urbana moderna do trabalho do próprio poeta e do artista:

> Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (Apud BENJAMIN, 1989, p. 78)[1]

O próprio Benjamin, que cita essas palavras de Baudelaire, não apenas foi um teórico da coleção e do colecionismo (lembremos de seu conhecido ensaio sobre Eduard Fuchs, um dos maiores colecionadores de ilustrações eróticas e de caricaturas da modernidade), mas ele mesmo colecionou livros infantis e de "doentes mentais", bem como brinquedos, como lemos nos seus *Diários de Moscou*. Seu texto de 1931 *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (*Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionar*) reúne muitas de suas reflexões sobre esta prática. Ele vê no ato de colecionar livros antigos – marcado pela pulsão "infantil" do colecionar que renova o mundo via uma pequena intervenção nos objetos – uma espécie de *renascimento* das obras.[2] Estas ideias podem nos ajudar a pensar o universo de Bispo, como autor de uma coleção onde o mundo se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo. Uma das ideias seminais de Benjamin sobre a coleção pode ser lida no seu texto "Lob der Puppe" ("Elogio da boneca"), que trata justamente de um ponto vital do gesto do colecionador: a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca

do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das "coisas". "O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável". (BENJAMIN, 1972, p. 216; eu grifo) Bispo, o "louco", classificado com uma série de etiquetas psiquiátricas que o desclassificaram da vida extramuros, reconstrói o mundo com seu colecionismo, organiza seu universo sob o signo de uma tipologia que estranha o mundo que o estranha. Ele salva o momento individual de cada coisa, rompendo com os falsos contextos e subsunções aos conceitos abstratos. Sua atração pelo universo dos concursos de miss (que classifica a beleza segundo potentes *tipos*, normalmente opostos aos biótipos dos companheiros de internato de Bispo e dele próprio), pode ser lida como um desejo de se confrontar com a terrível ontotipologia que o excluía do *glamour* de uma sociedade "higienizada" de negros e de "loucos". Sua vontade de anarquivar e recolecionar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade visceral aos cacos do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma "casa" onde morar. Sua arqueologia é decorrente de sua anarquivação do mundo. Ele *deslouca* os arquivos e os recria na sua arte.

A nova arte da memória

Outra artista que explora de modo crítico e muito criativo a figura do arquivo é Rosângela Rennó. Ela se diz especialista em "esquecimento", não em memória. E de fato, suas imagens são imagens do esquecimento: ela coleciona o que estava no arquivo morto de uma sociedade que prefere, como a sociedade brasileira, esconder sua história de violência e de opressão. Em *Imemorial*, por exemplo, Rennó realizou, em 1994, um impactante trabalho de memória e de tentativa de escovar a história a contrapelo. Nessa obra, ela reuniu 50 fotografias a partir de um enorme arquivo abandonado que ela encontrou no Arquivo Público do Distrito Federal referente à construção de Brasília. Sabe-se que inúmeros trabalhadores, os chamados "candangos", morreram de modo trágico durante a construção de Brasília, que pontuou o governo do presidente Juscelino Kubitschek: uma cidade construída em menos de 4 anos, com exploração abusiva dos trabalhadores (com jornadas de 14 a 18 horas) e repressão à bala das suas tentativas de organização e revolta. A apresentação do trabalho de Rennó é uma homenagem aos mortos, sendo que as fotos, ampliações de fotos deterioradas 3x4 encontradas no arquivo

abandonado e esquecido, apresentam uma forte ambiguidade, oscilando entre as imagens de cerimônias oficiais de recordação e o esquecimento das vítimas anônimas do "progresso" e da "civilização". O título *Imemorial* faz lembrar o conceito de *counter monument*, que passou a ser empregado nessa mesma época por teóricos da memória da Shoah como James Young. Essas expressões remetem à aporia contida em todo ato de recordação de eventos traumáticos, que é agravada conforme a dimensão e intensidade da catástrofe que originou o trauma. No caso de *Imemorial* trata-se de iluminar o outro lado da ideologia desenvolvimentista, do culto cego ao progresso, de mostrar a falsidade da utopia-Brasília, que significou a morte de "candangos", bem como a expulsão dos pobres para as cidades satélite. Rennó nos faz ver o lado distópico daquela capital, ironizando, ao mesmo tempo, de modo crítico, os rituais e memoriais oficiais (arquivos, estes sim, mortos). Como nos trabalhos de artistas vinculados ao antimonumento, como Jochen Gertz e Horst Hoheisel, Rennó, por meio de inversões, nos faz ver o esquecido, o socialmente recalcado: no caso, os trabalhadores mortos que ficaram enterrados nos alicerces da capital, macabras pedras fundamentais sem nome, em cujos protocolos consta apenas a frase cínica: "dispensado por motivo de morte". Seu contra-arquivo serve de antídoto ao esquecimento e revela em que medida não podemos separar mais os termos arte, política e ética da memória.

A memória só existe no presente, mas o artista trabalha com a multiplicidade de tempos e gerações envolvidos no seu trabalho de arqueólogo. Outro exemplo da América Latina, diretamente ligado ao drama de suas ditaduras, vemos em um trabalho do fotógrafo e artista argentino Marcelo Brodsky. Em sua exposição e no catálogo *Nexo*[3] vemos uma obra que consiste nas fotos de livros que haviam sido enterrados durante a ditadura argentina na casa de Nélida Valdez e Oscar Elissamburu, em Mar Del Plata. Estas obras desenterradas aparecem sobre a terra desgastadas pela umidade, como um arquivo que teve que ser escondido e que, após o fim da ditadura, puderam ser reveladas à luz do dia. Entre esses livros está o volume *Condenados de la terra,* de Franz Fanon, que faz lembrar de outros lugares de memória, das lutas anticolonialistas, mas também, com seu nome, leva a pensar nestes livros que foram condenados a ficar sob a terra, em um esquecimento imposto. Esses livros ficaram em uma tumba, sendo que, ao mesmo tempo, o sepultamento foi negado aos mais de 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino. Marcelo Brodsky, em suas obras, desconstrói as criptas do terror na ditadura argentina. (SELIGMANN-SILVA, 2009)

Marcelo Brodsky
Los Condenados de la Tierra, 1999.
madeira, terra e papel, 60 x 85 x 15 cm

Essa estética do acúmulo, da metonímia e não da metáfora, é típica da arte da rememoração do terror. Ela nos remete de imediato para a ideia de (an)arquivo. Anos antes de Brodsky, entre 1956 e 1964, Joseph Beuys idealizou uma obra denominada de *Auschwitz Vitrine*, que consistia em uma caixa de vidro contendo uma série de materiais acumulados, colecionados, como se fossem restos daquele local de memória contido no título da obra: arame-farpado, eletrodos, sebo, mapas de campos de concentração, vidros cilíndricos, massa em forma de salame. A estética dessa obra tornou-se, como sabemos, característica na arte das últimas décadas do século XX e ainda marca as atuais exposições de arte contemporânea. Na vitrine, um arquivo aberto e público, o artista recoleciona fragmentos do (seu) mundo, em uma verdadeira reinvenção da "écriture du soi", no sentido que Foucault (2004) deu a esse termo a partir dos filósofos estoicos e cínicos. Essa escrita costura entre o público e o privado, quebrando barreiras e fronteiras, servindo para reconstruir nossas tênues identidades.

Em Biron, uma pequena cidade francesa marcada pelas duas guerras mundiais, o artista alemão Jochen Gerz recebeu a encomenda de fazer uma obra para substituir o antigo obelisco aos mortos da cidade, que estava quebrado. Contudo, ao invés de substituí-lo, ele realizou um questionário envolvendo toda população do vilarejo, no qual perguntava o que seria para os habitantes de Biron tão importante a ponto de valer pôr em risco suas próprias vidas. As respostas foram posteriormente gravadas de modo fragmentário e anônimo (em um espaço equivalente a sete linhas para cada uma), em plaquetas (tabletes, novamente) que foram fixadas no obelisco e no seu pedestal. A ideia é que esse "monumento" continue em perpétuo devir. Gerz não apenas integrou o monumento antigo na cidade, mas o próprio processo de recordação. "Nós apenas nos recordamos daquilo que nós nos esquecemos" (GERZ, 1996. p. 9), afirma o artista. Com essa obra, Gerz desarquiva a memória heroica a favor de um genuíno trabalho de rememoração no presente e de reavaliação dos valores éticos. Além disso, em suas obras, essa arte da memória dá continuidade à antiga mnemotécnica clássica, ao entrelaçar o culto dos mortos, as escrituras verbal e visual e o procedimento de fazer "listas" de nomes. "No final das contas, tudo que fica são listas, *listings*" (GERZ, 1995, p. 154), disse ele também. Esses arquivos em forma de lista também podem ser lidos em inúmeros memoriais, deixados no rastro do século XX, como o famoso monumento aos soldados mortos na guerra do Vietnam, feito pela arquiteta Maya Lin em Washington, ou, mais recentemente, no memorial erigido aos desaparecidos da ditadura argentina, no Parque de la Memoria, em Buenos Aires. Também em Buenos Aires, Marcelo Brodsky fez uma placa denominada "Lugares de Memoria

que no debemos olvidar jamás", que contém a lista dos campos argentinos onde prisioneiros políticos foram presos, torturados e desaparecidos. Esse trabalho, por sua vez, foi inspirado em uma placa idêntica, em Berlim, com o dizer "Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen" ("Locais do terror dos quais nós nunca devemos nos esquecer") seguido da lista de campos de extermínio e de concentração nazistas. A memória é tratada aqui como uma lei: "não esquecereis". Contra o esquecimento o artista coleciona e lista locais de terror.

Poderia ainda lembrar da arte da memória e anarquivista de outros artistas contemporâneos como Naomi Tereza Salmon (autora de uma série de fotos de restos de campos de concentração nazista, reproduzida em um catálogo em formato de pasta-arquivo: *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*), Christian Boltanski, Cindy Sherman, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Micha Ullman, Anselm Kiefer e Daniel Libeskind. Cada um deles desenvolveu uma poética própria, onde a memória desempenha um papel de polo aglutinador e as artes fazem jus ao fato de serem filhas de Mnemosine. Nas obras desses autores, algumas das principais caraterísticas da arte da memória contemporânea e de seu procedimento de anarquivamento vêm à tona.

Artes do corpo-arquivo

Assim como essa nova arte da memória, também as artes do corpo reatualizam a figura do arquivo. Os trabalhos que tratam especificamente do corpo, como os de Sherman, as fotos de Zanele Muholi (que documenta mulheres lésbicas e transgênero na África do Sul) e as de Nan Goldin vão embaralhar diversos arquivos. Muholi e Nan Goldin expõem para a esfera pública em suas fotos a intimidade e aspectos da vida privada e da sexualidade. Ao publicizar o drama da AIDS ou a relação da mulher com seu corpo, temas que antes seriam considerados menores e restritos à esfera íntima, ganham a dimensão de questões políticas prementes. Essa abertura do arquivo da intimidade, de resto, foi encenada de modo literal por Annie Sprinkle, que no início dos anos 1990 fazia uma *performance* que consistia em ficar sentada de pernas abertas e permitir que o público olhasse através de um tubo que terminava em sua vagina. Novas fronteiras identitárias são delineadas com essas quebras de tabu.

Já Hans Eijkelboom fotografa citadinos em grandes metrópoles e os rearquiva mostrando a regularidade e homogeneidade de suas roupas. Sucumbimos sob a ditadura da mesmice da moda e Eijkelboom denuncia isso com seus arquivos fotográficos que tendem ao infinito da

mesmice. A moda parece oferecer de modo paradoxal a unicidade, a singularidade ao lado da *promesse de bonheur* do mergulho no "todo", no "absoluto" da fusão com a massa, na qual todos são idênticos.

Jake and Dinos Chapman, por sua vez, em obras como *Zygotic Acceleration, Biogenetic, Desublimated, Libidinal Model*, fundem diversos corpos nus, cujas faces estão desfiguradas pela presença de órgãos genitais. O corpo é apresentado como arquivo que é redesenhado revelando nossas pulsões e anarquivando uma longa e, hoje, opressiva história da construção do corpo clássico, sem máculas e dessexualizado. Patricia Piccinini, em obras como *The Young Family*, hibridiza o corpo humano e o animal, rompendo a barreira entre a animalidade e a humanidade e apontando para desdobramentos possíveis da biogenética. Essa quebra da fronteira entre o arquivo animal e o humano tem uma longa história, na qual consta não só a figura judaica, mítica, do Golem, como também filosofemas de Descartes, o sonho do homem-relógio por Julien Offray de la Mettrie em seu tratado *L'homme machine*, de 1748, Mary Shelley e seu *Frankenstein, o Moderno Prometeu*, de 1818, H.G. Wells e seu *The Island of Dr. Moreau*, de 1896, ou seja, já em plena era de Darwin, mas ainda antes da quebra do segredo do código do DNA. Nossa "crise de identidade", do nosso arquivo-corpo, culmina na superação das polaridades natureza-cultura, animal-humano, que gera euforia e angústia. As artes são potentes meios de autorreflexão sobre essa nossa deriva corpórea e, junto dela, as ficções científicas (seja na forma de romances ou de filmes) devem ser levadas a sério como gênero que permite penetrar em nossos sonhos e pesadelos nascidos dessas novas possibilidades que a técnica abre ao nosso corpo.

Documenta e Bienais: mega-arquivos ambíguos

A Documenta de Kassel e as bienais de arte espalhadas pelo mundo tornaram-se eventos midiáticos de primeira ordem em um mundo que tende para a estetização e autoencenação espetacularizada de si. Os curadores são agora artistas de segunda ordem que fazem suas recoleções e seus mega-arquivos. Existe uma tendência a incorporar nesses mega-arquivos algo do gesto do anarquivamento, mas isso nem sempre é bem sucedido, dadas as imposições comerciais e até políticas a que grandes exposições como essas estão submetidas. Mas essas curadorias acabam refletindo algumas das grandes linhas de força de sua época

e os temas do arquivo, da coleção e da memória têm ocupado boa parte dessas exposições.

Também a Documenta 12, de 2007, com curadoria de Roger Buergel, teve a coleção e o arquivo como temas centrais. A imagem que serviu de umbral e de mote da exposição foi a famosa pintura de Klee, *Angelus Novus*, que pertenceu a Walter Benjamin e inspirou sua não menos famosa tese sobre o conceito de história, que resume, em uma imagem icônica, a concepção barroca da história que foi reatualizada no século XX por conta de seu acumulo de violência.[4] Dessa imagem deriva a ideia da história como acúmulo de escombros e ruínas que devem ser recolecionados tendo em vista a redenção após a catástrofe. É daqui, portanto, que podemos derivar também a imagem do arquivo e do anarquivamento: o trabalho de recordação agindo como esse anarquivamento, que arranca determinados momentos de seu falso contexto (a falsa totalidade), para resignificá-los nesse ato de recriação.

Uma obra espantosa nessa Documenta era o *The Zoo Story*, do austríaco Peter Friedl. O obra consiste em uma girafa empalhada, na verdade, "mal empalhada", dando a impressão que a pele é uma "roupa" grande demais. Essa técnica faz lembrar dos museus de história natural, com sua história que remonta ao século XVII, paralela ao desenvolvimento da taxinomia. Mas Friedl não está lidando com o arquivamento biológico da girafa, mas sim com esta girafa em específico que ele apresenta e sua história. Este animal único, salvo pelo artista na forma de cadáver empalhado, representa o documento de uma barbárie, a saber, a violência do exército israelense na cidade de Qalqilyah, na Cisjordânia, que provocou a morte de vários animais do zoológico local. A girafa Brownie, ao lado outros animais, mortos no dia 19 de agosto de 2002, foram empalhados e expostos em uma ala especial do Zoo de Qalqilyah. O que Friedl fez ao transladar Brownie para Kassel foi um anarquivamento que põe em destaque uma dupla violência: contra os habitantes da Cisjordânia e contra os animais, não só presos em zoológicos, mas também aí executados. Essa *story* é também uma narrativa que pode ser encadeada em uma longa história da circulação de girafas e de seu significado político. A primeira girafa viva a pisar no território alemão, em 1220, foi apenas uma das antecessoras de Brownie. O colonialismo e suas mil histórias de violência podem ser desdobradas e anarquivadas a partir dessa figura zoomórfica.

Por sua vez, a série de painéis fotográficos da nova-iorquina Zoe Leonard (1961, NY), *Analogue* (1998-2007), funciona como uma espécie de mapeamento da globalização. O título indica

Peter Friedl
The Zoo Story, 2007.
Documenta 12 (2007)
(Foto: Marcio Seligmann-Silva)

também a passagem da fotografia analógica para a digital, como se nesse mundo globalizado não houvesse mais as distâncias e diferenças que marcavam o mundo pré-globalização e analógico. Ao invés de se falar em era pós-aurática, agora o tema é o pós-analógico – contemporâneo ao fim das utopias e das grandes narrativas. Se Benjamin pôde ver nas passagens parisienses concentrados paradigmáticos do século XIX e de seu culto da mercadoria (com sua força de fetiche), agora vemos que o mundo se transformou em uma enorme galeria, uma "passagem" na qual vitrines sem fim reproduzem os mesmos objetos. De modo ambíguo, esses objetos perdem seu valor de sedução e são investidos de um ar de decadência, de mercadoria abandonada, empoeirada e kitsch. Justamente nessa época em que Leonard fez *Analogue*, os arquivos são entronizados como modelos nas artes. Essas fotos são como arcas, depósitos, que arquivam o estado do mundo em uma época digital, na qual tudo perde seu contorno e identidade muito mais rapidamente que no final do século XIX, quando Atget documentava a Paris em desaparecimento sob o impacto das reformas de Haussmann. Vemos coleções de fachadas de casas, de vitrines, fotografias de fotografias, fotos de mercadorias etc., tudo arranjado como um catálogo do mundo, sem fronteiras e "sem chão". As mercadorias circulam de país em país e são recicladas em uma cadeia que reproduz a exploração de modo quase conformista, como se não houvesse saída desse círculo analógico. As analogias que são estabelecidas por certos motivos que se repetem, como a reprodução de bandeiras norte-americanas em roupas, aponta também para um processo de homogeneização e massificação. No limite, a diferença é insignificante. Processo semelhante pode ser visto também nos painéis de Eijkelboom que vimos acima. Na medida em que Leonard faz muitas fotos de objetos por detrás de vidros e molduras, ao fotografarmos seus arquivos, ou seja, seus painéis fotográficos apresentados eles também por detrás de vidros, estamos repetindo seu gesto e entrando nessa cadeia analógica que também rompe as fronteiras entre o dentro e o fora do campo artístico. Este se revela como parte desse "circular estático" de mercadorias que ela documenta.

Outra obra da Documenta 12 também se revela muito apropriada para pensarmos o tema do arquivo. Refiro-me ao trabalho *Top Secret* (12.1989-02.1990) de Nedko Solakov (1957, Bulgária). A obra tem a forma de um pequeno arquivo de madeira com duas gavetas cheias de fichas preenchidas. Essas fichas contém a descrição de denúncias feitas pelo próprio artista às autoridades comunistas da Bulgária, nas quais ele relatava acerca do comportamento de outros

Nedko Solakov
Top Secret, 1989-90.
(Foto: Marcio Seligmann-Silva)

artistas. Solakov fez essa obra como parte de um trabalho seu de elaboração dessa participação no sistema de delação que marcou o regime totalitário no qual cresceu e do qual fez parte como informante. Quando ele realizou essa obra, ele já havia rompido há anos com essa prática de delação e já era visto com desconfiança pelas autoridades. Ao abrir seu arquivo privado, como meio de elaboração de sua culpa, ele fez um gesto duplo de *écriture de soi*, ou seja, de ego-escrita como meio de reconstrução de si, e também como um ato público e político de denúncia do que o sistema totalitária fazia com as pessoas, ou seja, as transformavam em peças massificadas de um sistema. Ao tornar público esse arquivo, Solakov abalava tanto seu arquivo privado (revelado como meio de confissão e esperada catarse do seu trauma) como os arquivos da polícia secreta comunista: que apenas vieram a se tornar públicos na Bulgária recentemente, em 2011, ou seja, 22 anos após o fim do regime comunista e dessa obra de Solakov. Ele tornara-se uma personagem suspeita a partir de 1983, quando decidira não mais cooperar com o serviço secreto. Ao expor sua obra em 1990, por sua vez, ele se tornou suspeito por parte de uma sociedade que passou a perseguir os antigos colaboradores. Seu gesto de autoexposição deve ser visto como um ato de coragem, de enfretamento de suas contradições e das contradições de uma sociedade em torno de seus "arquivos secretos".

O Estado moderno sempre necessitou estabelecer as fronteiras entre o secreto e o não--secreto. A lei do arquivo decreta o seu ser secreto. O arquivo secreto é uma necessidade do Estado e de toda estrutura de poder – contra eles se volta o anarquivamento que o campo artístico ainda propicia. Essa obra de Solakov, ao lado de tantas outras que apresentam os arquivos secretos e pessoais dos artista, representa uma revolta contra essa tendência totalitária. Solakov, com seu arquivo, nos faz lembrar também de uma era analógica de arquivos que está sendo deixada para trás, mas que ainda não está morta. O drama atual no Brasil em busca dos arquivos secretos da ditadura é uma prova disso. Se na Bulgária levaram 22 anos para a abertura dos arquivos, no Brasil, em 28 anos após o fim da ditadura civil-militar ainda não chegou-se lá.

O impulso de arquivamento presente no Estado, é apenas uma manifestação do "mal de arquivo" que quer tudo arquivar. Tanto a burocracia é voraz e quer reduzir tudo ao arquivável, como a mencionada historiografia tradicional quer reduzir o saber histórico ao arquivo. Os indivíduos modernos, como vimos, são arquivos que se dividem entre o acessível (consciente) e o secreto (inconsciente). Poderíamos também pensar na vida moderna e sua divisão entre o

público e o privado. E, dentro do privado, podemos acrescentar a divisão entre a esfera familiar e a íntima. Os totalitarismos, com a onipresença do Estado (relatada tão bem em *1984* de Orwell), reduziram até essa esfera privada a quase nada. Tudo era arquivado pelo Estado com seu olho onividente. A própria esfera íntima era "estatizada". Mas agora as novas tecnologias estão embaralhando essas fronteiras de modo distinto. De início, oscilou-se entre duas possibilidades. Pensou-se que elas cumpririam o sonho de uma sociedade sem fronteiras, sem paredes, transparente, como já prometia a Bauhaus, com seus prédios de vidro (transparência comemorada por Benjamin e muitos vanguardistas). Por outro lado, acreditou-se (Flusser, por exemplo) que essas novas tecnologias permitiriam um encastelamento no mundo privado. Com o computador, na qualidade de terminal de mega-arquivos, aliada à sua capacidade de comunicação, não precisaríamos mais nos deslocar para nos informar. Tudo poderia ser acessado pelo monitor do computador. Pois bem, com a multiplicação dos terminais sob a forma de *gadjets*, os próprios terminais se tornaram nômades e sem lugar, ajudando a novamente romper as paredes das casas. Por outro lado, a transparência mostrou-se um tanto distópica. Na era do Face/Fakebook, ou seja, dos arquivos instantâneos do vivido (mas não da vida), assistimos a uma virada em nossa relação com o arquivamento privado. Essa aparente abertura da vida, que romperia as fronteiras do público e do privado, na verdade serve, como a moda flagrada e despida por Eijkelboom, para estandardizar e controlar a diferença. Vivemos cada momento da vida, sobretudo os encontros sociais e os momentos de entretenimento e de turismo, como uma oportunidade para criar belos "instantâneos de felicidade". Nossa vida se dá em função dessas imagens que apresentamos como a realização de uma vida bem sucedida. Só por aí já se percebe como a internet pode nos colonizar e controlar. Não bastasse isso, neste ano de 2013 reconhecemos como o ocidente também tem seu "*big brother*" que monitora via internet todos nossos passos e pensamentos. O arconte, o dono da chave da *black box* da internet, pode nos controlar como se fossemos todos habitantes de uma mesmo tribo – a "aldeia global".[5] Os artistas anarquivadores querem roubar essa chave e democratizar esse arquivo. Eles praticam também um outro modo de escrita em si, avesso à *glamourização* acrítica da vida produzida nas redes sociais. É evidente que essas redes também têm um potencial de mudança da sociedade, mas ainda prepondera na rede a força do meio sobre seus usuários: ainda somos mais títeres da internet e dos *gadjets*, não o contrário. Como afirmava Vilém Flusser há 30 anos, precisamos impedir que os tecnocratas e o poder a que

servem dominem o novo universo das imagens digitais. Devemos ocupar a internet, assim como revoltados no mundo todo vêm ocupando praças e manifestando sua revolta contra o governo internacional neoliberal. Solakov, com sua impressionante obra-arquivo, já nos fazia rever nossos novos sistemas digitais de arquivamento. Inúmeras obras, artísticas, literárias e híbridas, nos fazem refletir hoje sobre essas novas fronteiras entre o privado, o público e o íntimo.

A *55. Biennale di Venezia* teve agora em 2013 por tema *Il Palazzo Enciclopedico.* Com curadoria de Massimiliano Gioni, ela colocou a figura do arquivo em seu centro. Como imagem inicial emblemática foi eleita a obra *Il Enciclopedico Palazzo del Mondo,* de Marino Auriti, um trabalho que reencarna no meio do século XX o teatro da memória de Giullio Camillo, um clássico da história da memória e da mnemotécnica. Não caberia aqui recordar os caminhos percorridos pela arte da memória na Idade Média, cujas marcas podem ser lidas tanto na topografia desenhada por Dante em sua *Divina Comédia*, como também nas catedrais (com sua arquitetura simbólica, seus nichos repletos de imagens da paixão de Cristo, mas também com suas inúmeras representações pictóricas da hierarquia celeste ou das virtudes cardinais), na poesia imagética e na prática dos acrósticos etc. A função didática e reprodutora de ideias e da visão de mundo eclesiástica das obras medievais representa um campo de estudos em si; por outro lado, a hibridização das palavras com imagens também respondia a um princípio básico da arte (leia-se: *técnica*) da memória. No Renascimento, essa tradição tem continuidade tanto em tratados de pura mnemotécnica como também em simples listas de *imagines agentes* (agentes imagéticos de memorização) e no desenvolvimento de alfabetos visuais. (YATES, 1974, p. 113) Um dos sonhos dos tratadistas da memória dessa época – representado de modo exemplar pelo teatro da memória de Giullio Camillo – era justamente conseguir reduzir todo o conhecimento macrocósmico em um conjunto de imagens (um microcosmo) que poderia ser assimilado por uma só pessoa, de tal modo que com um simples olhar sobre as imagens organizadas de um modo panóptico, poderíamos nos apropriar de todo esse saber. A verdade enquanto *a-lethéia* (termo grego para verdade que significa literalmente: não-esquecimento), tal como ela era pensada na tradição platônica, aliara-se de um modo anticlássico à doutrina da arte da memória.

Nessa *Biennale* várias obras retomam o gesto do anarquivamento e da recoleção. Ela tinha, por exemplo, obras da fotógrafa já mencionada Zanele Muholi. Nessa mesma linhagem do

olhar feminino que desconstrói arquivos e poderes falocêntricos, podia-se ver a já famosa série de Linda Fregni Nagler (1976, Estocolmo), *The Hidden Mother*, 2006–2013, com centenas de imagens fotográficas do século XIX e início do século XX, nas quais as figuras maternas desaparecem, são escondidas por panos, caixas ou postas fora do campo da foto, e sustentam seus filhos que posam para a câmara fotográfica. Essas mães estão ao mesmo tempo presentes e ausentes e essa ambiguidade acaba trazendo à tona a própria figura feminina como recalcada na história. Mesmo que essas pessoas escondidas às vezes sejam o pai, ao batizar sua obra como *The Hidden Mother,* Linda Fregni Nagler faz uma afirmação política. Ela colecionou essas imagens para em sua apresentação anarquivá-las, mostrando algo de sinistro nessas figuras fantasmáticas, que manifestam o *Unheimlich*, o sinistro, trazem à tona recalques e violências arquivadas. O conceito freudiano de *Unheimlich*, de resto, deve ser visto como uma potente alavanca para a leitura dessas obras que desarquivam a intimidade. Elas são marcadas pela angústia da busca da "pátria", da *Heimweh* (saudades, em alemão, mas literalmente dor-do-lar ou dor-da-pátria), a saudade de uma completude, que todo arquivo paradoxalmente promete superar na mesma medida em que sela a impossibilidade de retorno à origem.[6] Tendo a ver nessas obras contemporâneas uma encenação irônica (ou, às vezes, trágica) desse jogo ambíguo de superação da saudade e da sua impossibilidade.

Também em outras obras dessa *Biennale* muitas vezes o privado se torna público para relativizar essas fronteiras, como na vídeo-instalação de Dieter Roth (1930-1998), *Solo Scenes*, de 1998, ano de sua morte. Os 131 monitores de TV apresentam cenas cotidianas do artista em suas casas, onde o vemos lendo jornal, trabalhando na escrivaninha, indo ao toalete, caminhando por corredores etc. A mais pura banalidade se torna material de arquivo nesse desarquivamento da arte como coleção de "grandes feitos da história". Já a famosa série de Kohei Yoshiyuki (1946, Hiroshima), *The Park* (1971–1979), apresenta *voyeurs* nos parques de Tóquio flagrando encontros sexuais noturnos. Tornamo-nos, ao ver essas obras de Yoshiyuki, observadores de terceiro grau, pois o artista observava ele mesmo os observadores. Nessa telescopagem de voyeurismo novamente a intimidade é exposta, mas dessa vez dentro de uma estética do ilícito e do gozo. O "escondido" é publicizado e, nesse gesto, destabuizado. Ao abrir o arquivo da cena sexual noturna dos parques, Yoshiyuki também põe em discussão tabus em torno da sexualidade em uma sociedade repressora na qual as pessoas preferem

fechar os olhos para essas cenas. Yoshiyuki *deslouca* também, a seu modo, o arquivo do parque. Por sua vez, Evgenij Kozlov (1955, de São Petersburgo), com seu enorme painel *The Leningrad Album*, 1967-1973, apresenta uma série de mais de 250 desenhos a nanquim e caneta, com imagens criadas por ele no final da adolescência, cheias de fantasias e de documentação de cenas sexuais envoltas em um ar de banal cotidianidade, que ele em parte testemunhou tendo sido criado em prédios comunitários, as *Kommunalka*. Essa série pode ser interpretada como uma espécie de diário da formação sexual de Kozlov, que frequentava livremente, ao lado da mãe, saunas femininas e a vida íntima cotidiana das mulheres no seu arredor. Essa exposição da fantasia erótica também vem acompanhada de boa dose de voyeurismo e de ironia diante dos tabus sexuais. Essa obra novamente coloca em questão as fronteiras entre os espaços onde a manifestação da sexualidade é ou não permitida e mostra reiteradamente como a arte contemporânea busca também abrir esse arquivo da intimidade sexual, do corpo como pulsão que se estende pelo campo da arte ao invés de ser domado e "sublimado". Todo arquivo tem algo de uma saudade da origem. Ele é suplemento, *hupomnema*. (DERRIDA, 2001, p. 22; FOUCAULT, 2004, p. 826) Ele quer ser a superação do *Unheimlich* que habita o sujeito moderno, com sua dialética aparentemente insuperável entre interior e exterior, eu e tu, privado e público, próprio e estrangeiro, consciente e inconsciente. Essas obras que lidam com o deambular das pulsões, sua *atopia* e não seu controle e submissão ao local correto, propõem heterotopias, novas geografias das pulsões. Mas essas proposições são abertas, não apresentam soluções fechadas e prontas. Permanecem como pura abertura, indicações de possibilidades.

Já o artista vietnamita Danh Vo, nessa mesma *Biennale*, levou uma igreja católica de 200 anos, do Vietnan, para Veneza. Esse deslocamento, essa transposição de arquivo, serve para resignificá-lo, abalá-lo em seu sentido colonialista original. O artista agora pode como que abrir uma visada crítica sobre o arquivo da colonização, material e espiritual, que o Vietnam foi vítima durante séculos. Sua obra apresenta a estrutura dessa igreja e veludos que portavam obras de arte sacra, que deixaram apenas sua marca no veludo, desbotado pela exposição à luz. Essas inscrições de luz, que lembram o princípio dos fotogramas de um Man Ray e de Moholy-Nagy, apontam para arquivos desaparecidos, são traços que precisam ser lidos e preenchidos de sentido. O vazio acaba sendo a mensagem predominante desse anarquivamento.[7]

Essas obras de arte e suas leituras que apresentei aqui devem ser vistas como uma tentativa de propor a figura do arquivo como uma chave para organizarmos o que se passa na nossa cultura hoje. O discurso sobre o arquivo se desdobra a partir de três estruturas principais: o Estado, nossa psique e nosso corpo. Esse olhar arquival sobre a cultura, resumo aqui, tem portanto diversas origens. Em termos mais remotos esse olhar pode ser retraçado à história da arte da memória (nos termos da mnemotécnica, tal como Frances Yates nos reatualizou em meados do século XX, na senda aberta por Aby Warburg[8]). Mais próximo de nós, os arquivos foram instituições centrais nos Estados modernos e contemporâneas ao triunfo do historicismo com seu "excesso de história" criticado por Nietzsche. No século XX, o derretimento do arquivo central da razão ocidental serviu para desencadear um trabalho de rememoração e recoleção dos arquivos e de suas histórias. A psicanálise descreveu nosso ser onto- e filogenético como uma história de inscrição e recalcamento de arquivos. A virada biológica, por sua vez, entronizou a noção de herança genética e de processo de reinscrição de arquivos herdados. Já a virada cibernética generalizou discursos sobre memórias, arquivos, gravação e apagamento de informações e tudo que se relaciona à ideia de armazenamento do saber e dos fatos. Os atuais escândalos acerca da espionagem na internet, feita por países como os EUA, a Inglaterra e Canadá, dão agora um tom paranoico e apocalíptico à nossa era de arquivos digitais on-line. Os artistas, nessa paisagem, vêm pensando, desde o romantismo, contra-estratégias diante da arquivação e arquivonomia monológicas. Eles propõe a abertura desses arquivos, sua anarquivação, e assim abrem novos horizontes, hoje, para que nos apropriemos de arquivos de modo criativo e antifascista. Assim eles subvertem os arquivos e seu logos com uma *ação estético-política*. Se nas primeiras palavras do Evangelho de São João lemos que "No princípio foi o verbo", "En *archē* ēn ho *Lógos*", ou seja, na nossa origem, na nossa *arché* primeira, teria se feito valer *a* palavra, com Goethe e sua reversão faustica desse dito, podemos declarar, como mote desses artistas anarquivadores, "Im Anfang war die Tat"[9]: "No início foi o ato". Eles querem ir além do porteiro do arquivo, do arconte, e se apropriar criativamente, recolecionando as informações do arquivo. A figura passiva do camponês, da conhecida parábola de Kafka *Diante da lei*, deve ser substituída pelo artista ativo que não se submete aos ditames e ameaças do porteiro e, finalmente, adentra à lei.

Notas

1 Apud BENJAMIN, 1989, p. 78. Com relação às semelhanças deste procedimento do catador com o trabalho do próprio Benjamin, cf. este fragmento do seu livro sobre as passagens de Paris: "Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os". (BENJAMIN, 1982, p. 574) No livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão os conceitos de alegoria e de melancolia são articulados ao desejo barroco de armazenamento das coisas e ruínas do mundo. (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 123-140) Com relação à dialética entre o alegorista e o colecionador, ver também Benjamin (1982, p. 279).

2 Cf. também um aforismo de seu *Einbahnstrasse* (*Rua de mão única*): "CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção única. Nela esta paixão mostra a sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado maníaco. Mal entra na vida, ele é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos". (BENJAMIN, 1987, p. 39) Lembremos de Bispo, que cada vez mais se isolou entre os objetos de sua coleção do mundo.

3 Cf. os dois catálogos Marcelo Brodsky, 2000 e 2001, onde o leitor pode se informar sobre suas múltiplas produções, entre as quais suas obras em torno das ruínas da AMIA (a Asociación Mutua Israelita Argentina da rua Pasteur em Buenos Aires, que sofreu o atentado terrorista em 18 de julho de 1994, deixando 84 mortos), bem como seu engajamento na construção do "Parque de la Memoria" em Buenos Aires.

4 Apesar de muito conhecida, vale a pena lembrar dessa tese aqui: "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso". (BENJAMIN, 2012, p. 245s)

5 Marshall McLuhan formulou o conceito de *global village* que Flusser comentou ironicamente em 1985: "O que McLuhan chamou, de maneira otimista, de 'aldeia cósmica', será uma massa de indivíduos solitários unidos entre si pela identidade cósmica dos programas". (FLUSSER, 2008, p. 56)

6 O ensaio de Freud *O estranho* (*Das Unheimlich*), de 1919, é uma peça chave na sua busca de compreensão dos mecanismos do inconsciente. O "estranho" é discutido a partir tanto de uma passagem de Schelling (segundo a qual *Unheimlich* "denomina-se tudo aquilo que deveria ter ficado escondido, mas veio à tona"), como de contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann. Ele manifestaria aquilo que está como que enterrado, foi censurado e recalcado em nosso inconsciente. Dois dos elementos mais evidentes dentre estes corpos enterrados em nós, são a morte e o complexo de castração, com a angústia ligada a este complexo. Outro exemplo de Freud é o útero materno e o corpo da mãe: um corpo que nos foi familiar e depois virou "unheimlich", sendo que este "un" é a marca do recalcamento. (FREUD, 1970, p. 267) Em fenômenos estéticos ou na vida real que provocam o sentimento de "estranho", manifesta-se

esta "compulsão à repetição" que é a marca destes elementos recalcados que querem voltar à luz do dia. Este texto foi fundamental para a análise que Freud depois faria, no ano seguinte, em *Para além do princípio do prazer*, de nossa psicologia como um campo de tensão entre Eros e Tânatos. Acredito que o conceito de *Unheimlich* deve servir como uma das chaves para entendermos nosso "mal de arquivo".

7 É importante notar também que uma das principais obras da Biennale de 2013 foi o livro com a versão em história em quadrinhos da *Gênesis*, de Robert Crumb. O livro estava reproduzido em sua íntegra em meio à exposição. Crumb realiza nessa obra uma impactante releitura da primeira parte do livro dos livros, a *Bíblia,* essa arca que traz de uma distância de milênios um arquivo que vem sendo incessantemente reinterpretado por artistas e reescrito. Crumb, com sua tradução intersemiótica (ou intermidiática) livre e muito criativa, realiza um impressionante *tour de force* e atualiza de modo brutal, como no gesto do colecionador benjaminiano, o arquivo bíblico, que sofre sob o peso da tendência à cooptação pela teologia, pela religião e pela filologia, verdadeiras porteiras da Bíblia.

8 Lembro aqui do projeto *Mnemosyne* de Warburg (2003), que o acompanhou nos últimos anos de sua vida, que justamente propunha um recolecionamento da história da arte, contra os arquivamentos feitos em pastas calcadas seja em eras ou em estilos, como ocorria desde Winckelmann.

9 Goethe, *Faust*, 1ª. parte, 3ª. cena. Essa frase foi citada por Freud no final de seu *Totem e tabu*, servindo como chave para sua conclusão, a saber, que o assassinato do pai da horda primeva de fato aconteceu. (FREUD, 1993, p. 444)

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*, vol. I. Trad. J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (revisada por M. Seligmann-Silva)

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, v. III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. V (org. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser). Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. IV (org. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser). Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

BRODSKY, Marcelo, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky.* Roma, 2000.

BRODSKY, Marcelo, *Nexo. Un ensayo fotográfico*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana.* Trad. C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FLUSSER, Vilém, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Anna Blume, 2008.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi; Les techniques de soi, In: FOUCAULT, Michel. *Philosophie, Antropologie* (org. Arnold Davidson e Frédéric Gros). Paris: Gallimard, 2004, p. 822-57.

FREUD, S., Das Unheimlich, In: FREUD, S.. *Freud-Studienausgabe*, vol. IV. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970, p. 241-274.

FREUD, S. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker.* In: *Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1993, p. 287-444.

FREUD, S. *Totem e tabu.* Trad. Ô. Muniz. Rio de Janeiro: Imago,1999.

GERZ, Jochen. *La question secrète. Biron*. Arles: Actes du Sud, 1996.

NIETZSCHE, F.. *Unzeigemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Kritische Studienausgabe* (org. G. Colli e M. Montinari). München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1988.

MAUSS, Marcel. *Ensaios sociológicos.* Trad. L. Gaio e J. Guinsburg. 2ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS, Nuno. *111*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993.

SALMON, Naomi Tereza. *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*, Frankfurt/M.: Schirn Kunsthalle / Cantz Verlag, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os Sistemas de Escritura. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.* São Paulo: Editora 34, 2005, p. 123-140.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, 311-328, 2009.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne,* editado por Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2003. (*Gesammelte Schriften*, segunda seção, vol. II.1)

YATES, Frances A. *Art of memory.* University of Chicago Press, 1974. (*A arte da Memória.* Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.)

Walter Benjamin, Danh Vo e *We the People* – a contribuição dos conceitos benjaminianos de *Durchdringung* e *Porosität* para a prática artística contemporânea

*Benjamin Fellmann**

RESUMO: Em 1925, Walter Benjamin publicou seu retrato da cidade italiana de Nápoles. Em *Neapel* ele usa o termo "porosidade" para descrever o processo de "interpenetração" entre arquitetura e vida que ele observava naquela cidade. O artigo explica como Benjamin se apropriou destes termos também enquanto notações sociológicas que, mais tarde, informariam seu entendimento de arquitetura e percepção coletiva no famoso ensaio sobre a obra de arte. No exemplo do artista contemporâneo Danh Vo, que trabalha em escalas globais, este artigo demonstra como *Porosität* e *Durchdringung* podem ser entendidos, ao mesmo tempo, como características e métodos da prática artística contemporânea, contribuindo para sua compreensão.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin, Danh Vo, arquitetura

*Benjamin Fellmann realizou sua formação em Estudos da Mídia e História da Arte em Hamburgo e Roma. Atualmente é doutorando na Universidade de Hamburgo, em cotutela com a Escola Doutoral "Estética, Ciências e Tecnologias das Artes" na Univesidade Paris 8. Edita a revista de arte alemã DARE e trabalha como curador independente. Autor de *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel*, Berlin, 2014. E-mail: benjamin.fellmann@googlemail.com

ABSTRACT: In 1925, Walter Benjamin published his portrait of the city Naples. In *Neapel*, he coins the term "porosity" to describe the ongoing process of "interpenetration" of architecture and life that he observes. The article explains how Benjamin conceived the terms as sociological notions (concepts?) that inform his later understanding of architecture and collective perception in the "Work of Art" essay. On the example of contemporary artist Danh Vo, who works on a global scale, this article shows how the concepts of *Porosität* and *Durchdringung* can contribute to an understanding of contemporary art practice as both characteristics and methods.

KEYWORDS: Walter Benjamin, Danh Vo, architecture

Walter Benjamin desenvolveu os conceitos *Durchdringung* (interpenetração) e *Porosität* (porosidade) para o ensaio em que descreveu a arquitetura e a vida social da cidade de Nápoles, durante uma temporada naquela cidade e em Capri em 1924[1]. Em *Nápoles* (*Neapel*), *Porosität* e *Durchdringung* aparecem como categorias de expressão estética e análise sociológica dentro da percepção benjaminiana de vida social e arquitetura. A segunda parte deste estudo analisa de que forma *Porosität* e *Durchdringung* estão ligados ao ensaio sobre a obra de arte e de que forma podem contribuir para a compreensão da prática artística contemporânea. Seguindo os passos metodológicos de Walter Benjamin, a leitura de um exemplo contemporâneo – o trabalho do artista vietnamita-dinamarquês Danh Vo – investiga de que forma esses dois conceitos podem revelar um potencial crítico (de arte) enquanto características de uma obra. Ao mesmo tempo, ambos podem ser operados como métodos de leitura que se coadunam com os pensamentos do autor.

1. *Durchdringung* e *Porosität*: conceitos-chave da percepção estética benjaminiana em *Nápoles*

Nápoles se destaca na obra benjaminiana como um dos poucos textos escritos durante a temporada de 1924-25[2] na Itália, ao lado da *Origem do Drama Barroco Alemão* e das cartas. Benjamin imaginava que *Nápoles* fosse seu ensaio preliminar, o primeiro dos resultados da estadia naquele país. (BENJAMIN, 1995-2000, v. 2, p. 497) As cartas sugerem que Benjamin

tenha feito a redação final do ensaio sem Asja Lacis; o texto traz alguns pontos que seriam desenvolvidos no experimental *Rua de Mão Única*, de 1928, e, mais tardiamente, no projeto das *Passagens.* (FELLMANN, 2014, p. 7-11, 32-38) Assim, *Nápoles* é testemunha de um movimento benjaminiano em direção a trabalhos de caráter mais experimental, mesmo em tempos de preocupações e redefinições acadêmicas [3; 4]. Mais significativamente, a experiência com a arquitetura em *Nápoles* já traz características cinematográficas e sociológicas que vão continuar a influenciar sua teoria de mídia e crítica de arte posteriormente no ensaio sobre a obra de arte. Em *Nápoles*, Benjamin cita referências literárias e sociológicas. E faz até citações textuais, antecipando o "citar sem usar aspas". Essas referências incluem, entre outros: Paul Valéry; literatura alemã de viagem da época; as experiências de Goethe também em Nápoles em *Viagem à Itália* (1787-88); anotações esquemáticas e em linhas fundamentais de Immanuel Kant sobre as nações europeias e também a fisiogonomia em *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798); a sociologia alemã daquele tempo, representada por Ferdinand Tönnies e o mentor de Benjamin, Gottfried Salomon-Delatour; a filosofia da arte, sociologia e retratos urbanos do professor de Benjamin, Georg Simmel; e ainda outro famoso aluno de Simmel, Georg Lukács. (FELLMANN 2014, p. 47-93) Todas estas referências dizem respeito à mútua influência entre sensibilidade estética e análise no retrato escrito por Benjamin sobre a cidade italiana e sua arquitetura. Dois termos, *Durchdringung* (interpenetração) e *Porosität* (porosidade), serão essenciais ao ensaio e cristalizam polos desse pensamento pendular.

Porosidade

Nápoles se funda em uma abordagem cinematográfica[5] peculiar da cidade e do panorama de sua arquitetura, vida cotidiana, teatro de rua e rituais. Uma série de situações dinâmicas formam a estrutura desse ensaio. Elas servem como exemplos de observações sociológicas que se interconectam e, juntas, tal montagem e a *flânerie* abrem caminho para uma imagem topográfica da cidade em um nível metalinguístico. Mas o olhar em movimento, cinematográfico, é também essencial para a descoberta da natureza dessa cidade. Uma visão panorâmica aparece na segunda parte do ensaio: partindo do Castel San Martino, ele foca nas cores, para logo em seguida, com um efeito de *zoom*, aproximar-se do solo rochoso e dos detalhes arquitetônicos da cidade, antes de Benjamin concluir que a "arquitetura é porosa como essas rochas". Uma aproximação ainda maior desse *zoom* nas ruas revela que a arquitetura é, na

verdade, um palco, *Schauplatz* da constante interação social. Arquitetura é a "componente mais concisa da rítmica da socidade". (BENJAMIN, 1972, p. 309) É somente através da ampliação técnica que a rocha vulcânica tufo se mostra porosa, e somente o efeito de *zoom-out* da panorâmica pela cidade faz com que sua orla e arquitetura se revelem tão porosas como a parte subterrânea de Nápoles, erodida pelas catacumbas e pedreiras. Assim, quando a câmera aumenta a aproximação do *zoom* nas ruas, a vida cotidiana se torna porosa e permeável[6]. *Porosität* já aparece no texto simultaneamente como imagem e categoria de valor sociológico: uma característica que pode descrever a arquitetura e, portanto, a arte em relação àquilo que naturalmente a circunda, assim como a vida social que se movimenta por ela e através dela.

Durchdringung

Benjamin usa o termo *Porosität* como "a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta". (BENJAMIN, 1972, p. 311) *Porosität*, como lei, implica a busca sociológica pela causalidade fenomenológica. Mas é também uma manifestação um tanto esquiva de um processo sempre em andamento. A esse processo Benjamin chamou *Durchdringung*. Ele está por toda parte em Nápoles: *Durchdringung* de dias de festa, feriados e dias de trabalho; as "correntes de vida comunitária" inundam os atos privados; Benjamin enumera a "interpenetração do dia e da noite, do ruído e do silêncio, da luz de fora e da escuridão de dentro". (BENJAMIN, 1972 , p. 314, 315) Na última parte de *Nápoles*, ele descreve que *Durchdringung* é um processo e um objeto de estudo, quando afirma que os cafés são "verdadeiros laboratórios desse grande processo de interpenetração". (BENJAMIN, 1972, p. 316) *Durchdringung* é, ao mesmo tempo, fenômeno e método que joga luz sobre ele. É aí que seu potencial crítico entre em cena, a saber, em sua dimensão sociológica. Em *Nápoles*, o ato de existir é algo coletivo, *Kollektivsache*, o quarto retorna à rua, e a rua peregrina para dentro. (BENJAMIN, 1972, p. 314) Em ordem inversa às *Passagens*, o interior como a rua e a rua como o interior, ajuda a formar o conceito de transparência.

Termos sociológicos – a obra de arte em contexto funcional

Benjamin se apropriou dos termos porosidade e interpenetração como termos analíticos ou mesmo sociológicos. O tratamento dado à arquitetura em *Nápoles* indica a preocupação de Benjamin em criar um termo de determinação *empírica* (científica), como sugeriu

Goethe em *Viagem à Itália* – também em Nápoles. Benjamin, por sua vez, dá lugar a uma investigação aprofundada do *Gegenstand* (objeto material). Com os conceitos de *Porosität* e *Durchdringung*, sua própria *Soziographie* livra a arquitetura e a arte de um sistema de subcategorias, como era tratado por sociólogos alemães de seu tempo, como Ferdinand Tönnies e Gottfried Salomon-Delatour. Em vez disso, ele aborda a arquitetura esteticamente, *como arte*, em seu contexto social funcional[7]. Nesse sentido, ele se alinha à postura crítica a um cientificismo rotulador nas ciências sociais de Georg Lukács em *História e Consiciência de Classe* (1923). Esta postura lhe foi apresentada em Capri, através da resenha de Ernst Bloch sobre o livro. Os conceitos de Benjamin, *Porosität* e *Durchdringung*, correspondem ao que Bloch aponta como a ênfase dada por Lukács ao momento do conhecimento do objetos ("*Augenblick der Gegenstandserkenntnis*"), que expande para uma totalidade de perspectiva e visão ("*Totalität des Durchblicks*"). (BLOCH, 1970, p. 458-9) O que permite entender a *realidade como um processo social.* (LUKÁCS, 1923, p. 34) Na *Durchdringung*, toda edificação, todo objeto, todo fetiche (como o fetiche *"Pompeia"*, BENJAMIN, 1972, p. 308) se tornam porosos. A interação social derruba as paredes entre cômodos e os limites e fronteiras entre diferentes manifestações sociológicas de expressão cultural. Isso demonstra como *Porosität* e *Durchdringung* são termos sociológicos epistêmicos. Eles correspondem a um conceito de uma generalização da percepção estética que Georg Simmel, o sociólogo e cientista cultural mais influente de seu tempo, reivindicava e almejava. No inverno de 1913/14 em Berlin, quando Benjamin estudava lá, Simmel apresentou uma conferência sobre uma filosofia da arte ("*Zur Philosophie der Kunst*"). (MICKO, 2010, p. 25) Partindo do exemplo da vida italiana, Simmel busca uma generalização descritiva ("*anschauliche Verallgemeinerung*") da percepção:

> *Es gibt zweifellos etwas, was man anschauliche Verallgemeinerung nennen kann; nicht in Bezug auf rein optische Formen, sondern auch der Seele, des Ausdrucks, der Gesamtwesentlichkeit der Person. Alle literarische Auffassung der Kunst ist deshalb falsch.* (SIMMEL, 2010, p. 152)[8]

Benjamin conhecia pelo menos um dos retratos que o próprio Simmel realizou das cidades italianas[9]. Nessa conferência, ele afirma que uma orientação italiana para o externo, o fora ("*nach Außen gewendet Sein*") deveria ser radiografada ("*durchleutet*") por uma ideia transcendental. (SIMMEL, GSG 21, p. 152/153) O termo *Porosität* de Benjamin para a vida em Nápoles corresponde à tal transição da percepção e sensibilidade estética para a *Wahrheitsgehalt* (conteúdo verdadeiro). A observação do processo de *Durchdringung* em *Nápoles* pode ser entendida como esta "iluminação através" operada pela ideia transcendental. Pois não se trata de uma

comparação de aparências e formas, apenas uma percepção "naturalista" (SIMMEL, 1922, p. 68) da vida interior pode revelar alguma verdade na arquitetura e na arte – aqui, elas mesmas entendidas como formas de vida. Isso corresponde ao pensamento benjaminiano sobre a relação entre obra de arte e a história, que ele descreve em carta a Florens Christian Rang em dezembro de 1923. Na carta, ele parece convencido de que "a história da arte não existe". Ele manifesta sua certeza de que uma obra de arte em contexto histórico só permite a compreensão de uma história dos materiais e das formas ("Stoff-" ou "Form-Geschichte"). (BENJAMIN, 1995-2000, v. 2, p. 392) Seja qual for a época, as obras de arte só podem nos informar sobre naturezas e realidades *sociais*. Em *Nápoles*, Benjamin vê a arquitetura como um conjunto de obras de arte em um contexto social estético-funcional. E *Porosität* e *Durchdringung* são parte tanto das características quanto dos métodos da prática artística, pois a vida é criação artística e a arte é palco da vida.

2. O valor canônico da percepção da arquitetura: da dinamite do cinema a *We, The People,* de Danh Vo

A escrita cinematográfica de *Nápoles* e os conceitos *Durchdringung* e *Porosität* tiveram grande influência sobre a teoria de mídia e crítica de arte desenvolvida por Benjamin anos mais tarde[10]. *Nápoles* e o ensaio sobre a obra de arte estão diretamente ligados – por meio de autocitações e referências interconectados. Isso é muito comum em Benjamin, mas alguns dos temas centrais do ensaio da *Kunstwerk* também são centrais a *Nápoles*. Em *A obra de arte…*, Benjamin retorna à arquitetura e a utiliza como modelo para exemplificar os modos coletivos de percepção afetados pelos meios de reprodução da modernidade. Sua experiência com a arquitetura de Nápoles e os conceitos de *Durchdringung* e *Porosität* dão o tom das suas considerações. *Nápoles* revelou um tipo de recepção que usa modos midiáticos para engendrar uma *Unmittelbarkeit*, uma "imediaticidade" estético-social[11]. A arquitetura se tornou palco e camarote. A arte de construir, *Bau-Kunst*, se torna, assim, ponto de partida para questionar as mudanças na recepção da obra de arte e na própria cultura social de percepção. Na última tese do ensaio sobre a obra de arte, XV, Benjamin resume suas considerações sobre a recepção funcional da obra de arte e do cinema em um nível social. Como um filme, feito para a recepção em massa, poderia ter uma influência de qualidade similar à da obra de arte em relação ao indivíduo? Aqui, ele volta à arquitetura:

> *Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgte. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.* (BENJAMIN, 2007, p. 45) [12]

A arquitetura serve a Benjamin como um exemplo de obra de arte, no que diz respeito à prática artística. Mas, do mesmo modo que ele não seguiu os passos de um turista comum em Nápoles, ele exclui de sua teoria a recepção do turista que simplesmente aprecia as edificações icônicas. (BENJAMIN, 2007, p. 46) Ele dá ênfase à natureza dupla da recepção da arquitetura, análoga à recepção social da arquitetura pelos napolitanos, pelo uso (*Gebrauch*) e pelo hábito (*Gewöhnung*). A recepção da arquitetura ganha valor de cânone, como se fosse uma chave para o desafio da arte nos tempos modernos:

> *Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn:* Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt. (BENJAMIN, 2007, p. 46)[13]

Em *Nápoles*, a *Porosität* tátil era a lei da vida. Em *A obra de arte…*, arquitetura e recepção tátil são protótipos de obra de arte e recepção coletiva. Hoje, na era da globalização, estamos, mais uma vez, frente à experiência de um tempo de mudanças históricas (*geschichtliche Wendezeiten*) que desafiam o aparato da percepção humana. Seria até possível afirmar que a recepção da arquitetura feita por Benjamin tem ainda, ou já adquiriu, *valor de cânone*. É possível pensar a arte contemporânea e sua relação com as massas sociais de forma análoga à ideia de uso funcional da arquitetura e hábito com ela. Isso significa, em última análise, pensar e conceber a arquitetura em um processo de *Durchdringung*.

Danh Vo

A obra de Danh Vo, artista de projeção internacional, é um bom exemplo de como é possível criar arte contemporânea e ser espectador dela partindo de *Porosität* e *Durchdringung*, aqui conceitos benjaminianos do pensamento sobre a arte em seu contexto social. Vo cresceu na Dinamarca e estudou arte em Copenhagen e em Städel (Frankfurt, Alemanha). Ele fala sobre sua trajetória em uma carta:

> *As a Vietnamese born in 1975, the year of the Fall of Saigon, I have never had firsthand experiences of the war but have been raised in the aftermath of the geopolitical conflict. In 1979 my family decided to escape from Vietnam by boat; and we were among the lucky few ones to survive the trip and to receive asylum in the west.* (VO, 2009, p. 2)[14]

Nesta carta, Vo pede ajuda para garantir a preservação dos lustres candeeiros do antigo Hôtel Majestic em Paris. Ele havia encontrado o New York Times de 28 de janeiro de 1973, com a manchete "Vietnam assina acordo de paz" e uma foto mostrando as negociações sob esses lustres. O conflito no Vietnã não teria fim com a assinatura desses tratados, como explica Vo:

> *My interest for exhibiting these chandeliers is to show them as mute witnesses of an event that was ending the American involvement in the war, the war which at first was initiated by the Americans, but wasn't yet over by the time the peace pacts were signed in Paris. The chandeliers are mute witnesses of the beginning of a tragedy that affected millions of lives all over South East Asia, and affected my personal story.* (VO, 2009, p. 2) [15]

Um dos lustres, *08:03:51, 28.05.2009* – a hora exata em que foi removido em Paris – foi exposto em 2009, junto com uma lápide para sua avó, na Kunsthalle Basel em sua primeira exposição, *Where the Lions Are* (*Onde estão os leões*). As duas peças mostram como Vo expande a noção de *ready-made*. A lápide de mármore ganha forma a partir de uma instalação anterior, que consistia de uma máquina de lavar, geladeira, crucifixo e televisão, dadas à avó refugiada do artista pelas autoridades alemãs (*Oma Totem*, 2009). A cena em Basel reflete o espaço de exibição, mas também atinge o espaço da crítica institucional partindo do dado biográfico. (DZIEWIOR, 2009) Os objetos recriam a interseção entre a história pública e pessoal, ideias de classe, gosto e o contexto da exposição – o Kunsthalle Basel faz parte da tradição germânica de *Kunstvereine*, que questiona a instituição museu e dá destaque às correntes da arte contemporânea de seu tempo. (KUNSTHALLE BASEL, 2009) Originalmente, a sala devia ter lustres candeeiros como os de Paris, como é possível observar num desenho do arquiteto Johann Jakob Stehlin, usado por Vo em seu convite. Práticas artísticas contemporâneas como as de Vo operam uma noção de percepção espacial que compartilham de dois aspectos da reflexão benjaminiana sobre a obra de arte no contexto da recepção em massa. Primeiro, a compreensão do objeto como testemunha de seu contexto social em uma história da arte que não passa de uma história das formas. O segundo aspecto é uma dialética interior - exterior que permeia o tempo e o espaço. Para outros trabalhos, Vo realizou pesquisas nos arquivos

Danh Võ
Oma Totem, 2009.
Items from the property of the artist's grandmother, Nguyen Thi Ty: 26" Philips TV set, Gorenje washing machine, Bomann refrigerator, wooden crucifix and personal entrance card to a casino. The equipment was obtained from the immigration aid program and the crucifix from the Catholic Church after arrival in Germany in 1980.
220 x 60 x 60 cm. Unique.
(Exhibition view, So machen wir es, 1st floor, Kunsthaus Bregenz, Austria, 2011.
Photo: Markus Tretter, © Danh Võ, Kunsthaus Bregenz)

das *Missions étrangères* em Paris. Incluem-se aí uma carta de Saint Théophane Vénard a seu pai, um missionário francês decapitado no Vietnã, escrita na véspera de sua execução. Em uma obra em edição ilimitada, o pai de Vo, que não entende francês, copia a carta com uma bela caligrafia. Esses trabalhos justapõem colonialismo, destino e um exotismo desconstruído; ligam individual e coletivo, experiências passadas e atuais. A lápide, trazida para *dentro* do espaço expositivo, ao lado dos objetos pessoais que no mesmo espaço estão *fora* do ambiente familiar, criam a dilética interior-exterior similar à da arquitetura na Nápoles benjaminiana: é revelada a porosidade do mundo em um processo de *Durchdringung*. Segundo Benjamin, esse tipo de comparação com a arquitetura é condição para qualquer reflexão sobre a prática artística na era da reprodutibilidade técnica, já que a arquitetura é o exemplo mais antigo e mais perene da relação ativa entre a arte e as massas. (BENJAMIN, 2007, p. 46)

A explosão do espaço arquitetônico: a dinamite do cinema

O fato de Benjamin recorrer à arquitetura e sua recepção para suas considerações sobre a arte para a massa remonta à *Nápoles*. Uma resposta, escrita em 1927, *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*, é mais um exemplo dessa conexão feita pelo autor entre arquitetura e cinema, e foi publicada junto com o artigo de Schmitz, *Potemkinfilm und Tendenzkunst,* em uma edição especial do periódico *Literarische Welt*. (BENJAMIN, 1927) Aqui, Benjamin publica suas primeiras conclusões sobre o poder do cinema: o cinema cria um "novo espaço de consciência". (BENJAMIN, 1927, p. 8) E o cinema, ainda, é capaz de promover a *explosão do espaço arquitetônico*. A aproximação do tratamento da arquitetura em *Nápoles* é ainda mais clara na ênfase dada para a relação entre a própria arquitetura e as pedras. Para ele, assim como rachaduras nas pedras, as rachaduras na história da arte abrem espaço para novas ideias e formas de compreender. Portanto, Nápoles é a base da compreensão arquitetônica que Benjamin tem do cinema e de seu potencial de visualizar e dar a ver espaços e interações sociais. O cinema conecta interior e exterior , é "dinamite":

> *An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverzweigten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.* (BENJAMIN, 1927, p. 8)[16]

Mais tarde, no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin cita esse parágrafo, palavra por palavra, ao descrever o cinema e sua nova exploração "de ambiências banais" como um imenso "campo de ação do qual não suspeitávamos", onde "estruturas da matéria" inteiramente novas, agora desvendadas, se tornam visíveis. Mas ele altera a referência e, em *A obra de arte...*, escritórios e fábricas passaram a parecer "aprisionar-nos sem esperança de libertação" antes de serem destruidos. (BENJAMIN, 2007, p. 40) Trata-se de uma importante transição da estética dos espaços sociais para a estética politizada da produção capitalista.

***Porosität* e *Durchdringung* como métodos da prática artística contemporânea**

Porosität e *Durchdringung* podem ser características de obras de arte em um mundo globalizado, mas também revelam um potencial crítico, se entendidas como métodos da prática artística contemporânea. No mundo globalizado, tanto o mundo como a vida se tornaram transparentes. A obra de Danh Vo intitulada *Good Life* (*Vida Boa*), de 2007, nesse sentido, passa a ser janela de aproximação para o oriente "distante" e o passado distante. A obra consiste de 24 fotografias tiradas pelo fotógrafo norte-americano Joe Carrier. Carrier trabalhou no Vietnã nos anos 1960 e 70, primeiro como fotógrafo para a RAND Corporation e mais tarde para a "Comissão dos Efeitos dos Herbicidas no Vietnã". Carrier tinha um extenso arquivo sobre o Vietnã e Danh Vo, cuja família tinha deixado para trás todo e qualquer objeto de lembrança durante a fuga, imediatamente se interessou e usou o arquivo em seus trabalhos. *Good Life*, resultado da imersão no arquivo, reflete o que Benjamin define como *Durchdringung* no ensaio sobre a obra de arte: uma característica essencial de uma nova "lei" de composição de imagens: a "interpenetração" da realidade através do "aparato" permite que imagens midiáticas prevaleçam sobre outras representações. (BENJAMIN, 2007, p. 36) A era da Guerra do Vietnã decerto faz recordar o papel que a mídia de massa desempenhou na cobertura dos conflitos. Mas a obra de Danh Vo questiona, através de um arquivo pessoal, os conceitos de autoria e realidade, sempre em relação a experiências de vida e documentação, além dos mediadores públicos.

Ademais, *Good Life* também chama a atenção para a segunda acepção de *Durchdringung* no ensaio sobre a obra de arte. Benjamin entende que as novas "formatações materiais" à maneira cinematográfica, tão ligadas a *Nápoles*, abrem caminho para um mundo analisável (*Merkwelt*) e isso tende a favorecer a interpenetração da arte e da ciência. (BENJAMIN, 2007,

Danh Võ
Good Life (detail), 2007.
Cultural Boys, Saigon, 1962
Black-and-white photography on wood, 25 x 30 cm, Unique.
(Photo: Joe Carrier
Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, and private collection. © Danh Võ)

p. 39) É possível afirmar que, especialmente a sociologia, em uma linha de *Kulturwissenschaft*, é entendida como a *ciência* em interpenetração com a arte. A obra de Danh Vo que utiliza o arquivo fotográfico de Joe Carrier apresenta tal interpenetração arte-ciência. Como os componentes estéticos sobressaem em relação à simples ideia de uma "pesquisa artística", *Durchdringung* pode ser entendido como método e critério para a impressão artística. Uma prática artística como a de Vo, cria, inevitavelmente, um processo de *Durchdringung* no mecanismo da linguagem da própria crítica (científica). Para Vo, o documento parece ocupar um espaço liminar. (FASSI, 2010, p. 157) O artista não produz habitualmente catálogos e publicações convencionais. Para o prêmio alemão Blauorange, em 2007, seu "catálogo" foi um envelope que funcionava ele mesmo como um arquivo – que continha uma fotocópia de uma carta da artista e escritora Julie Ault enviando fotografias de Felix Gonzalez-Torres para ele, essas mesmas fotografias impressas, um livro de artista, um poster, uma edição do New York Post, e mais. Qualquer arquivo de uma literatura relacionada a Vo duplica sua prática artística de *Durchdringung* e replica os esforços da crítica em penetrar sua obra.

We, The People

Em seu projeto mais ambicioso até hoje, *We, The People*, Danh Vo performatiza a grande explosão do espaço arquitetônico e penetra no corpo de um ícone midiático de mobilização das massas no século XX: a Estátua da Liberdade. *We, The People* é uma reprodução exata, fragmentada da Estátua da Liberdade, a qual foi produzida utilizando as mesmas técnicas utilizadas para o original – folhas de cobre eram marteladas sobre fôrmas por algumas centenas de operários perto de Xangai, com ajuda da *Kunstgiesserei* (casa de fundição artística) de Basel. Como apontou Mirjam Varadinis, a obra trata, ao mesmo tempo, de uma crise ideológica da sociedade ocidental e das mudanças significativas no poder econômico: "We the people se transmutou em 'We are the 99%"[17]. (VARADINIS, 2012, p. 211) O projeto de expor peça por peça da Estátua da Liberdade começou oficialmente na exposição individual do artista *JULY, IV, MDCCLXXVI* (*4 de julho de 1776*) no Kunsthalle Friedricianum em Kassel, no final de 2011, como a última mostra antes da abertura da *Documenta 13*, na qual Rein Wolfs chamou a atenção para a "potência explosiva" da obra de Vo e para a carga simbólica compartilhada pela Estátua da Liberdade e o Friedericianum, prédio de 1779, a mais antiga edificação de um museu público na Europa continental. (WOLFS, 2011) De fato, a questão

Danh Võ
Exhibition view, *Vo Danh*, 3rd floor, Kunsthaus Bregenz, Austria, 2012.
Photo: Markus Tretter, © Danh Võ, Kunsthaus Bregenz
Das beste oder Nichts, 2010. The engine of the Mercedes Benz 190 of Danh Vo's father Phung Vo. 69 x 235 x 120 cm. Solomon R. Guggenheim Museum.
Mass Star Death in the Dark Heart of Our Milky Way. Star flags, Cinderella text, cardboard boxes, Coca Cola, whisky, vodka, opened paper shopping bags from the souvenir shop at Ellis Island, New York, with gold leaf printed on.

da arquitetura se coloca diante do espectador e o instiga. O ponto a que pretendo chegar aqui é o de que o conceito de *Durchdringung* criado por Walter Benjamin, não está, de forma alguma, limitado à experiência do autor frente à "antiga" arquitetura napolitana. A Estátua da Liberdade, que contou com a participação de Gustave Eiffel, é símbolo da tradição francesa da construção com aço – o pesado se torna leve e vice-versa. Benjamin ficou "eletrizado" ao ler o livro de Siegfried Giedion, escrito em 1928, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* (*Construção na França. Construção em aço. Construção em cimento armado*), como ele mesmo escreveu em uma carta endereçada ao próprio Giedion em 15 de fevereiro de 1929. (BENJAMIN, 1995-2000, v. 3, p. 443s.) No livro de Giedion, a concepção moderna de construção é muito próxima justamente do entendimento benjaminiano de arquitetura e *Durchdringung* em *Nápoles*. Na última parte do livro, que Benjamin afirma ter lido, Giedion indentifica *Durchdringung* como característica essencial da arquitetura de Le Corbusier, e a tipografia do livro (sob supervisão de László Moholy-Nagy) até destaca a palavra com maiúsculas no texto. Giedion descreve as casas como se fossem permeáveis ao ar – isto é, *porosas*. (GIEDION, 1928, p. 85; FELLMANN, 2014, p. 108-113)

Para concluir, em *We, The People*, de Danh Vo, a reprodução mecânica de uma obra de arte icônica do século XX mostra sua porosidade e opera um processo de interpenetração histórica, espacial e através das culturas. Coincidindo, assim, com a percepção estética de arquitetura que Benjamin demonstra em *Nápoles*, como fica claro na primeira parte do texto. Como visto na segunda parte, a obra também atualiza a questão da mobilização das massas, a partir de uma das alegorias mais poderosas de uma liberdade capitalista – preocupação também presente nos escritos de Benjamin. Nos dias de hoje, os destinos de migração são tão diversos quanto os indivíduos migrantes. Quartos particulares são agora acessíveis em poucos instantes, ou, como diria Benjamin, com a dinamite da fração de segundos. (BENJAMIN, 1927, p. 8; 2007, p. 40) Em uma abordagem estética, o espaço arquitetônico do museu é explodido onde o especatdor se vê como parte de um coletivo social global, num reverso da dialética interior-exterior. *Porosität* e *Durchdringung*, se entendidos como conceitos da forma e do método. podem contribuir na identificação do potencial crítico de uma prática artística contemporânea, em que monumentos entram em ruína e a prática artística se movimenta com o ritmo social da vida.

Tradução: Juliana Serôa da Motta Lugão

Notas

1 As referências aos textos de Benjamin foram mantidas no alemão e a paginação se refere à publicação dos textos em alemão. As traduções aparecem nas notas. Sempre que possível, foram utilizadas as traduções já publicadas dos textos do autor e suas respectivas referências estão indicadas.

2 Benjamin conheceu Asja Lacis em Capri, quando trabalhava em *A origem do drama barroco alemão*. Ele publicou *Nápoles* com a assinatura de Lacis ao lado da sua no *Frankfurter Zeitung* de 19 de agosto de 1925.

3 Susan Buck-Morss foi provavelmente a primeira a dar atenção a *Nápoles*, em sua reconstrução do projeto das *Passagens*, em um gráfico de variantes espaciais Paris-Moscow / Nápoles-Berlin: "É possível falar do projeto das *Passagens* simplesmente pela perspectiva histórica de local e época em que foi concebido. Mas se 'origem' for entendido na acepção benjaminiana do termo, como 'aquilo que emerge de um processo de tornar-se e desaparecer', o momento passa a ser o verão de 1924 e o local deixa de ser Paris e se torna Itália". (BUCK-MORSS, 1989, p. 8 – Tradução nossa)

4 Para o momento da virada biográfica, ver LINDNER, 1984. Ver também BRODERSEN 1982 e 1990.

5 Ao reivindicar a identificação de uma interpretação cinematográfica da cidade em Nápoles e a importância conceitual disso para a construção argumentativa de Benjamin em *A obra de arte…*, meu objetivo é apontar uma adoção real de um modo cinematográfico de expressão. Eva Geulen já demonstrou a relação entre o cinema e a forma com que os argumentos do texto constroem o cinema como seu tema em *A obra de arte…*Ver GEULEN, 1992.

6 Pensamento topográfico e abordagem cinematográfica, portanto, caminham de mãos dadas e antecipam o pensamento de Benjamin presente no projeto das *Passagens*, de que um filme fascinante poderia ser extraído do mapa da cidade de Paris. (BENJAMIN V.1, p. 135, C 1,9)

7 Sociografia: generalização descritiva de causalidades fenomenológicas. Ver FELLMANN, 2014, p. 47-94.

8 Sem dúvida, existe algo que pode ser chamado de generalização descritiva; sem relação com as formas óticas puras, mas com a alma, a expressão, a *Gesamtwesentlichkeit* da pessoa. Toda a abordagem literária das artes visuais é, portanto, errada. (Tradução nossa)

9 *Venise*, de Simmel, em seu *Mélange de Philosophie relativiste* de 1912, de onde Benjamin tira diversas citações para seu texto de 1938 *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (*Paris do Segundo Império em Baudelaire*).

10 A proximidade de *Nápoles* e *A obra de arte…* foi sugerida por BRODERSEN, 1982, p. 133 e BURGIN, 1993, p. 42. Para indícios concretos que concedem os dos textos diretamente e alguns temas centrais, ver FELLMANN, 2014, p. 97-134.

11 Para o termo "mídia", desconhecido nos tempos de Benjamin no sentido que usamos contemporaneamente, ver o que o autor entendia do termo como um meio de imediaticidade (*unmittelbar*) na comunicação e na cognição, como ele exemplifica em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. É, ao mesmo tempo, instrumento e local, pelo qual a linguagem expressa a si mesma. (BENJAMIN, 1972-1999, v.2, t.1, p. 142)

12 Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos. (1975, p. 32)

13 No tocante à arquitetura, é esse hábito que, em larga escala, determina igualmente a acolhida visual, esta última, de saída, consiste

muito menos em um esforço de atenção do que em uma tomada de consciência acessória. Porém, em certas circunstâncias, essa espécie de acolhida ganhou força de norma. "As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consumam de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de se chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recolher à acolhida tátil, ao hábito". (1975, p. 32)

14 Como um vietnamita nascido em 1975, ano da Queda de Saigon, eu nunca tive experiência direta com a guerra, mas fui criado em um ambiente tomado pelas sequelas do conflito geopolitico. Em 1979, minha familia decidiu fugir do Vietnã em um barco; e nós estávamos entre os poucos que tiveram sorte de sobreviver à travessia e receber asilo no ocidente. (Tradução nossa)

15 Meu interesse em exibir esses lustres é mostrá-los como testemunhas mudas de um evento que encerrava o envolvimento dos EUA na guerra, a guerra inicialmente deflagrada pelos próprios EUA, mas que ainda não tinha acabado quando os acordos de paz foram assinados em Paris. Os lustres são testemunhas mudas do início de uma tragédia que afetou milhões de vida por todo o sudeste asiático, e também a minha história pessoal. (Tradução nossa)

16 Por si mesmos, esses escritórios, cômodos mobiliados, bares, avenidas de grandes cidades, estações e fábricas são feias, incompreensíveis e desacreditadamente tristes. Mais: assim o eram e aparentavam sê-lo, até o advento do cinema – que explodiu esse mundo aprisionado com a dinamite das frações de segundo, de forma que agora nós saímos em longas aventuras por entre essas ruínas espalhadas por toda parte. (Tradução nossa)

17 "Nós somos os 99%", mote dos manifestantes do movimento Occupy Wall Street nos EUA (N. da T.)

Referências

BENJAMIN, Walter. Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz. *Die Literarische Welt*, March 11, 1927, p. 7-8.

BENJAMIN, Walter (with LACIS, Asja). Neapel. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. R. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1999. Vol. 4, Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, 2 tomos, REXROTH, Tillmann (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 307-316.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. 6 Vols. Theodor W. Adorno Archiv (Ed.). GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939). Herausgegeben und editiert von Detlev SCHÖTTKER. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. *Textos de W. Benjamin*. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte / São Paulo: UFMG / Imprensa Oficial, 2007.

BLOCH, Ernst. Aktualität und Utopie. Zu Lukács' Philosophie des Marxismus. *Der Neue Merkur*, year 7, v. 1, October 1923 - March 1924. Nendeln/ Liechtenstein: Reprint, 1970, p. 457-477.

BRODERSEN, Momme. Von Berlin nach Capri. Benjamin in Italien. In: BRODERSEN, Momme (Ed.). *Benjamin auf Italienisch. Aspekte einer Rezeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 120-142.

BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*. Bühl-Moos, 1990.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge/ London: MIT Press, 1989.

BURGIN, Victor. The City in pieces. *New Formations*, n. 20, p. 33-45, Summer 1993.

DZIEWIOR, Yilmaz. Ins Licht. Über Danh Vo in der Kunsthalle Basel. *Texte zur Kunst*, n. 75, 2009, p. 217-221.

FASSI, Luigi. Terra Incognita. On the art of Danh Vo. *Artforum*, February 2010, p. 152-159.

FELLMANN, Benjamin. *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins* Neapel. *Von der Architekturwahrnehmung zur kunstkritischen Medientheorie*. Berlin: LIT, 2014.

GEULEN, Eva. Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". *Modern Language Notes, v.* 107, n. 3, p. 580-605, April 1992

GIEDION, Siegfried. *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*. Leipzig/ Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928.

KUNSTHALLE BASEL. Press release. Danh Vo: Where the Lions Are. 11. June - August 23, 2009. http://www.kunsthallebasel.ch/exhibitions/current/82 (último acesso em 14 de julho de 2014).

LINDNER, Burkhardt. "Habilitationsakte Benjamin. Über ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der 'Frankfurter Schule'". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 14, 1984, p. 147-165.

LUKÁCS, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik, 1923.

MICKO, Marian: *Walter Benjamin und Georg Simmel*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010.

SIMMEL, Georg. Venedig. In: SIMMEL, Georg. *Zur Philosophie der Kunst*. Simmel, Gertrud (Ed.). Potsdam: Kiepenheuer, 1922.

SIMMEL, Georg. Kolleghefte, Mit- und Nachschriften". In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe . RAMMSTEDT, Otthein (Ed.). Frankfurt am Main, 1989-; Vol. 21, RAMMSTEDT, Angela; ROL, Cécile (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, p. 141-224.

VARADINIS, Mirjam. Shattered Freedom. *Parkett*, n. 90, p. 210-216, 2012.

VO, Danh. Letter from Buenos Aires, April 3rd 2009: To whom it may concern. Part of: KADIST ART FOUNDATION, Paris: Press Release. Danh Vo: Les fleurs d'intérieur, May 30-July 19, 2009, p. 2 of 6.

WOLFS, Rein. Die fünfte Kolumne. Die Sprengkraft einer Smith Corona. November 2011. http://archiv2.fridericianum-kassel.de/kolumne000.html (Último acesso em 14 de julho de 2014).

Mímesis e enigma: sobre *Infância em Berlim por volta de 1900*

*Patricia Lavelle**

RESUMO: Os textos especulativos sobre a faculdade mimética constituem esboços preparatórios para o projeto de *Infância em Berlim por volta de 1900,* e em particular para o primeiro capítulo de sua primeira versão datilografada (1932-1933), intitulado *Mummerehlen*. A problemática das "semelhanças não sensíveis" atravessa o texto, que pode ser compreendido como uma tentativa de domínio de seu poder mágico de tornar presente, isto é, como um exercicio de colocar à distância as forças míticas da imagem. Pois, deixando entrever o horizonte teórico implicado nas semelhanças artisticamente produzidas, Benjamin explicita e deforma o quadro mimético da representação, explicitando o valor cognitivo da obra. A modernidade destas memórias de infância está justamente em tematizar essa tensão entre poesia e teoria sobre a qual se constitui sua estrutura enigmática.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin, mímesis, enigma

*Patricia Lavelle é doutora em Filosofia pela EHESS-Paris e mestre em História pela PUC-Rio. É organizadora do livro *Walter Benjamin* (Paris: L'Herne, Col. Cahier de l'Herne, 2013) e autora de *Religion et Histoire. Sur le Concept d'Expérience chez Walter Benjamin* (Paris: Cerf, Col. Passages, 2008). É atualmente pesquisadora associada ao Centre Georg Simmel (EHESS-Paris) e bolsista da CAPES vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ. E-mail: patricia.g.lavelle@gmail.com

ABSTRACT: The theoretical texts about the mimetic faculty were written as preparatory works for the project of *Berlin's Childhood around 1900*, and in particular for the first chapter of its first version (1932-1933) called *Mummerehlen*. The problematic of "non-sensible resemblance" cross the text that we can understand as an exercise of keeping distance of the mimetic forces of the image. Letting see the theoretical horizon implied in the resemblances poetic produced, Benjamin explicit the cognition's value of the work. The modernity of this childhood's memory shows itself in this tension between poetical and theoretical dimensions.

KEYWORDS: Benjamin, *mímesis*, enigma

Introdução

Em um longo artigo intitulado *Imitação da Natureza: contribuição à pré-história da idéia do homem criador*, Blumenberg examina historicamente o processo de dissolução do conceito aristotélico de *mímesis*. Ora, se Aristoteles define toda produção humana com a formulação de que a arte é a imitação da natureza, isso significa que esta, compreendida em um sentido largo que abarca também a técnica, deve não apenas imitar o que é naturalmente dado, mas também completar o processo natural, imitando-o em sua produtividade espontânea. Nesta perspectiva, a natureza e a "arte" são análogas. Blumenberg mostra assim que o momento moderno na arte se caracteriza pela distinção entre criação e natureza e, portanto, pela concepção do fazer artístico como invenção e não mais como imitação : "desde que Parmigiano pintou, em 1523, seu autorretrato em um espelho convexo deformante – assim não mais mantendo e encarecendo o natural no artificial, mas com ele rompendo e transformando –, a assinatura do homem criador tornou-se, na obra de arte, sempre mais agudamente articulada à sua potência cognoscitiva". (BLUMENBERG, 2010, p. 89) A ruptura moderna com a *mímesis* aristotélica corresponde ao movimento pelo qual a reflexão contida no fazer artístico torna-se consciente de si mesma e de seu potencial inventivo que também é cognitivo. Isto coincide com a dissolução da referência à natureza e com a concepção da arte como um processo histórico no qual novas obras são criadas a partir das anteriores.

As vanguardas artísticas do início do século XX explicitam e pensam a reflexividade inerente à obra de arte, exacerbando assim essa tendência que articula o questionamento do caráter

referencial da representação artística à noção de invenção ou de criação. Neste contexto, que inclui movimentos tão diferentes entre si quanto a arte abstrata e o surrealismo, podemos situar a obra de Walter Benjamin, que se singulariza pela tensão nunca resolvida entre invenção poética e especulação filosófica. A modernidade de *Infância em Berlim por volta de 1900* repousa sobre essa tensão sobre a qual se constitui a estrutura do enigma artístico. Assim, o objetivo deste artigo será examinar a prosa enigmática de *Infância em Berlim por volta de 1900*, na qual elementos teóricos remetendo a uma reflexão sobre a imaginação, concebida como a faculdade de perceber e de produzir "semelhanças não sensíveis", são apresentados poeticamente. Estas memórias de infância não propõem uma teoria, mas constituem uma constelação de ideias estéticas na qual procedimentos artísticos – jogos de deformação de palavras, assonâncias, metáforas, figuras alegóricas – contêm elementos propriamente especulativos remetendo a este feixe de problemas que chamamos imaginação e que concerne à questão do tempo e da memória. A problemática das "semelhanças não sensíveis" atravessa o conjunto, que pode ser compreendido como um trabalho de distanciação reflexiva da imagem. Pois, deixando entrever o horizonte teórico imbricado na proliferação exuberante de semelhanças artisticamente produzidas, Benjamin deforma e desestabiliza o quadro mimético da representação, explicitando assim o valor cognitivo da obra de arte. Neste sentido, seu projeto autobiográfico, que deve muito a Proust e a Baudelaire, pode ser comparado ao autorretrato deformado do qual fala Blumenberg.

Para compreendermos como a reflexão sobre a faculdade mimética orienta e deforma a forma destas memórias de infância, que se apresentam como um conjunto discontínuo de imagens de pensamento, será preciso recorrer a certas considerações genéticas sobre os textos que não foram publicados em forma de livro durante a vida do autor. A primeira publicação em apenas um volume corresponde à edição póstuma realizada por Adorno com base nos capítulos que foram publicados na imprensa periódica alemã entre 1933 e 1935 e em dois cadernos manuscritos que o ajudaram a ordenar a série de capítulos. É esta versão que está traduzida para o português. No entanto, nos anos 1980, foram encontradas duas versões datilografadas compostas pelo próprio Benjamin. Estes documentos, que se destinavam provavelmente a editores, contém cada um apenas 30 capítulos e, embora apresentem elementos constantes, a ordem das séries e a redação diferem. O estilo da mais tardia, elaborada entre 1938 e 1939 em Paris, é bem mais sucinto do que o da mais antiga, elaborada em Berlim entre 1932

e 1933[1]. Ao invés de desenrolar o fio das lembranças, como o faz Proust, Benjamin torna-se mais lacônico. O que parece querer indicar não é o caráter inacabado e portanto potencialmente infinito da rememoração, mas o elemento construtivo que o permite transformar o vivido em imagens que dão muito o que pensar sem que possamos fixar os conteúdos teóricos que elas evocam sob um conceito determinado.

Diferente da edição póstuma, que se abre com os passeios da criança no parque berlinense, essa versão, dita de Paris, começa com o capítulo intitulado *Loggien*, sobre os cômodos do andar térreo, típicos dos imóveis berlinenses, que dão para pátios internos. Mas é o primeiro capítulo da primeira versão, *A Mummerehlen*, que nos parece conter uma indicação fundamental sobre o programa do livro. Pois esse personagem, que constitui uma espécie de contraponto do *Corcundinha*, o qual fecha as três versões conhecidas, é uma alegoria da faculdade mimética, tematizada em duas notas especulativas da mesma época. A relação entre o projeto do livro sobre as lembranças de infância e as considerações de Benjamin sobre a "semelhança não sensível" e sobre o poder de percebê-las e de produzi-las aparece também em um manuscrito do início de 1933 intitulado *Sobre a lâmpada*, o qual esboça passagens utilizadas na redação de *A Mummerehlen*. Assim, para compreender o projeto de *Infância em Berlim* abordaremos inicialmente a questão da semelhança.

Infância, semelhança e linguagem

Em uma carta endereçada a Scholem e escrita em Berlim no 28 de fevereiro de 1933, Benjamin dá algumas indicações sobre a composição de seu livro de memórias: "[...] há uma semana posso considerar, se eu quiser, o texto como acabado pois, com a redação do último capítulo – que se tornou o primeiro na série, formando o contraponto do último, que será *O Corcundinha* –, o número de trinta foi atingido. Sem contar com aquele que, sob o seu conselho, descartei". (GB, IV, p. 162) O texto que Scholem lhe havia aconselhado a descartar é *O Despertar do Sexo*, que se encontra todavia incluído no manuscrito datilografado de 1932-1933; apesar dessa contradição, a obra descrita coincide com as características desse documento que teria sido produzido entre 1932 e 1933.

A carta citada menciona igualmente uma reformulação da teoria da linguagem à luz da problemática das semelhanças, trabalho que estaria em relação direta com as pesquisas em torno

do primeiro capítulo de *Infância em Berlim*, isto é, aquele sobre a *Mummerehlen*. Alguns meses mais tarde, já exilado em Ibiza e na impossibilidade de retornar a Berlim, Benjamin pede a Scholem, a quem tinha o hábito de enviar todos os seus textos, que lhe mande uma cópia de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, a qual lhe permitiria retrabalhar as notas sobre a semelhança. (GB, IV, p. 214) De fato, as pesquisas sobre a faculdade mimética não apenas retomam essa teoria da linguagem de 1916, mas também estão ligadas aos questionamentos sobre a experiência da mesma época.

Um fragmento redigido entre 1931 e 1932 define a experiência como "semelhanças vividas". (*Zur Erfahrung* in GS, VI, p. 88) Essa pequena nota retoma ainda a crítica que *Sobre o programa da filosofia vindoura*, texto de 1917-1918, endereçava ao mesmo tempo a Hermann Cohen e a Kant: "Não há erro maior do que querer construir a experiência, no sentido de experiência da vida, a partir do esquema daquela que está no fundamento das ciências exatas. Não são conexões causais estabelecidas no curso do tempo, mas semelhanças vividas que são aqui decisivas". (*Zur Erfahrung* in GS, VI, p. 88) O tema da experiência, que remete aqui à formação filosófica do jovem Benjamin, marcada pelo neo-kantismo e pela fenomenologia[2], não é abandonado, mas reaparece não apenas em textos e fragmentos que podemos considerar como teóricos, mas também em trabalhos literários, e em particular na *Infância em Berlim*.

As pesquisas sobre a semelhança, que aparecem em várias notas e esboços dos anos trinta, incluem a redação de dois ensaios curtos e não destinados à publicação: *Teoria do semelhante* (*Lehre vom Ähnlichen*) e *Sobre a faculdade mimética* (*Über das mimetische Vermögen*). Estes dois textos reproduzem, com pequenas variações, uma passagem também usada no capítulo sobre a *Mummerehlen*.

> A natureza engendra semelhanças; é preciso apenas pensar no mimetismo. Entretanto, o homem possui a mais alta aptidão para produzir semelhanças. O dom que ele possui de ver a semelhança é somente um vestígio da antiga e poderosa necessidade de tornar-se semelhante e de se comportar de modo semelhante. Talvez ele não possua nenhuma função superior que não seja decisivamente condicionada pela faculdade mimética. (BENJAMIN, *Über das mimetische Vermögen*, in *GS*, II-1, p. 210)

Benjamin atribui ao semelhante uma parte de objetividade: a natureza produz semelhanças. Entretanto, a aptidão humana de perceber essas semelhanças naturais seria apenas uma forma

rudimentar da necessidade de se assemelhar a si mesmo e de se comportar mimeticamente. Essa faculdade mimética que condiciona de maneira decisiva todas as funções superiores do homem lhe permite, portanto, reunir a diversidade e a multiplicidade do vivido em uma experiência individual, a qual se inscreve necessariamente em um contexto sociocultural.

De acordo com o fragmento de 1931-1932, o conceito de experiência não deve se fundar sobre as conexões causais que caracterizam o paradigma de experiência da ciência moderna – modelo que, segundo o programa filosófico de Benjamin, teria servido de base ao criticismo kantiano – mas este se define por "semelhanças vividas". É dificil determinar o que visa Benjamin com essa expressão que aparece apenas no esboço mencionado. Entretanto, em *Sobre a faculdade mimética* e em *Teoria do semelhante*, ele forja a noção de "semelhança não sensível" para designar certas práticas miméticas que caracterizam a brincadeira infantil e que teriam sido outrora o fundamento da uma visão mágica do mundo.

Tanto para produzir como para perceber o semelhante, é preciso poder ver o mesmo no outro e o outro no mesmo, encontrar o idêntico no diferente e o diferente no idêntico. Isso vale tanto para as semelhanças percebidas na experiência sensível quanto para aquelas que não dadas ao nível da intuição, mas contruídas pelo pensamento. É a *Crítica da razão pura* que funda todas as funções superiores do homem sobre esse poder comparativo fundamental: o princípio de afinidade da imaginação. Este princípio, que constitui a regra indeterminada do esquematismo, contribui para a formação dos conceitos do entendimento, onde a identidade triunfa sobre a diferença, mas opera também na construção discursiva ou artística de símbolos que conservam a tensão comparativa do semelhante[3].

A concepção kantiana da imaginação como uma faculdade fundamentalmente comparativa, capaz de articular o diverso do sensível e a unidade do inteligível, a diferença e a identidade, constitui sem dúvida o horizonte nunca explicitado da teoria do semelhante de Benjamin. Entretanto, adotando um ponto de vista histórico, que poderia coincidir com certas hipóteses de Cassirer sobre a passagem do mito à linguagem, ele retoma um esquema argumentativo usado por Freud[4]. Se não há nenhuma função superior do homem que não seja decisivamente determinada pela faculdade mimética, esta última não permanece inalterada, mas passa por transformações significativas:

> Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético quanto no sentido ontogenético. No que diz respeito ao último, a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trêm. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética. (BENJAMIN, *A doutrina das semelhanças*, in OE I, p. 108)

Segundo Benjamin, a resposta a essa questão, que está relacionada às pesquisas com vistas à redação do capítulo de abertura da *Infância em Berlim*, implica o exame prévio do aspecto filogenético das praticas miméticas, isto é, do papel destas no vasto campo de "semelhanças não sensíveis" próprio à magia dos primitivos e dos antigos. Essa terminologia é emprestada a Freud, que procura estabelecer semelhanças e correlações entre a vida da alma dos povos e as descobertas da psicanálise sobre a do indivíduo, sugerindo assim um paralelismo entre "desenvolvimento ontogênico" e "desenvolvimento filogênico". (FREUD, 2010 (1912-1913), p. 197) Assim o método "filogenético", adotado por Benjamin na investigação sobre a faculdade mimética, se regra reflexivamente sobre a construção de uma correlação analógica entre a experiência da criança e a dos povos primitivos. Esta analogia se mostra efetivamente produtiva no que concerne à questão do saber como a fantasia, na qual elementos individuais cruzam motivos culturais, se exprime no nível da linguagem, na produção de "semelhanças não sensíveis".

A investigação "filogenética" parece inicialmente conduzir Benjamin à hipótese de uma redução crescente do campo de ação da faculdade mimética. Pois o universo perceptivo do homem moderno parece consideravelmente mais pobre em "semelhanças não sensíveis" do que o dos povos primitivos, no qual abundavam correspondências e analogias mágicas: "nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitiria falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano". (BENJAMIN, *A doutrina das semelhanças*, in OE I, p. 110) Entretanto, segundo Benjamin, as semelhanças deste tipo não teriam desaparecido, mas migrado para a linguagem. Não se trata portanto de uma perda, mas de uma transformação.

Em uma nota muito significativa, ele afirma que o processo pelo qual o centro de ação da faculdade mimética se transfere dos olhos aos lábios contém o ultrapassamento do mito. (BENJAMIN, *GS*, II-3, p. 958) Em um universo mítico, o homem permanece sob o jugo das

semelhanças, cativo de sua ação que se exerce sobretudo sobre a esfera visual, na imagem. Benjamin dá como exemplo a astrologia, na qual tais correspondências mágicas determinam o destino individual a partir da configuração astral. Em contrapartida, na palavra as forças miméticas podem se liberar do mito. Tal é a conclusão de *Sobre a faculdade mimética*:

> a linguagem seria o mais alto grau do comportamento mimético e o mais completo arquivo da semelhança não sensível: um medium no qual migraram as antigas forças de produção e de percepção mimética, até que liquidaram os poderes da magia. (BENJAMIN, *Über das mimetische Vermögen*, in GS, II-1, p. 213)

Esta hipótese, que coincide parcialmente com a orientação histórica da *Filosofia das formas simbólicas*, conduz a uma reflexão sobre a dimensão mimética da linguagem. Benjamin afirma que as "semelhanças não sensíveis" ligam o falado e o significado, o escrito e o significado, o falado e o escrito. Isto quer dizer que as palavras não são puros signos: elas contêm um teor afetivo que as liga ao que significam. Entretanto, essa carga mimética que reúne os dois termos do signo na unidade do nome não corresponde à essência do objeto visado, mas ao processo esquemático que age na linguagem. Assim, é o poder comparativo da imaginação que nos permite dizer o mesmo de outro modo no interior da língua ou entre várias línguas, na tradução. Ora, de acordo com Benjamin, esse aspecto mimético – ou esquemático – da linguagem não se funda sobre a palavra isolada pois não se separa de sua dimensão semiótica. Aquilo que nos permite produzir e perceber o semelhante no interior da linguagem é o suporte da significação, o qual implica a construção judicativa e discursiva. "O sentido tecido pelas palavras ou frases é assim o suporte sobre o qual, num relâmpago, aparece a semelhança". (BENJAMIN, *Über das mimetische Vermögen*, in GS, II-1, p. 213)

Teoria do semelhante e *Sobre a faculdade mimética* não retomam o tema que se encontra em seu ponto de partida: os comportamentos miméticos da criança que brinca. É *Infância em Berlim* que o desenvolve longamente. A analogia entre a filogênese e a ontogênese da faculdade mimética, que é mais propriamente sugerida do que tematizada nas duas notas, abre entretanto uma via de acesso aos elementos teóricos que se encontram no horizonte deste motivo. As reflexões sobre a faculdade mimética nos permitem concluir que a produção lúdica de "semelhanças não sensíveis" concerne fundamentalmente à relação da criança à linguagem, tanto à palavra quanto à escrita, e ao mesmo tempo também ao *cosmos* sócio-cultural

e histórico que se abre a ela a partir da língua. As condutas miméticas, abundantes na brincadeira, lhe ensinam a se apropriar da linguagem e a produzir, no suporte de sua dimensão semiótica, "semelhanças não sensíveis".

É neste sentido que o capítulo sobre a *Mummerehlen* retoma, com variações significativas, a passagem que aparece também nas duas notas teóricas. Os enganos da criança que balbucia suas primeiras palavras abrem aí vias profundas. É a faculdade mimética que, agindo em suas brincadeiras com a linguagem, lhe ensina a se dissimular na língua, o que lhe faz assemelhar-se a objetos já simbolicamente investidos pelo meio sócio-cultural que o cerca, o da burguesia berlinense por volta de 1900. Sob o modo da fantasia, a faculdade mimética acompanha a criança em suas explorações e, sem se mostrar, deforma palavras e coisas. A deformação caracteriza sua preponderância na experiência infantil. Deformado pela onipresença da semelhança, esse mundo da infância está sempre a ponto de se fixar na imagem, assumindo contornos míticos, como ocorre no ateliê do fotógrafo, onde a criança se via cercada de ornamentos e acessórios que cobiçavam sua imagem "como as sombras do Hades cobiçam o sangue do animal sacrificado". (BENJAMIN, *A Mummerehlen*, in OE II, p. 99) Fixar o sujeito em sua imagem e a época em sua mitologia – não é este o perigo que atravessa *Infância em Berlim*? Ora, a esperança de uma redenção que não é apenas individual repousa sobre a forma do livro; sua prosa sugere o domínio linguístico no qual a faculdade mimética pode se liberar do mito: o da arte.

Em um fragmento dos anos vinte, Benjamin já concebia as formações da fantasia como deformações do que foi colocado em forma. (BENJAMIN, *Phantasie*, in GS, VI, p. 115) Segundo esse texto, a pura fantasia não é uma força inventiva, mas um poder deformante que se regra pela natureza e pelas ideias. Neste sentido, está no fundamento da arte embora seja "incapaz de construir uma obra de arte pois, enquanto elemento deformante [*Entstaltendes*], deve se referir a um elemento que recebeu uma forma [*Gestaltetes*]". (BENJAMIN, Phantasie, in GS, VI, p. 116) É esse elemento formal que, quando adere completamente à obra, torna-se o seu fundamento. "Mas onde ele não intervém na obra, mas é ao contrário mantido a uma distância sentimental, patética ou irônica desta, tais formações [*Gebilde*] fazem do mundo das formas um texto do qual tecem o comentário ou o arabesco". (BENJAMIN, *Phantasie*, in GS, VI, p. 116)

Segundo Benjamin, essas configurações artísticas não são puras obras de arte pois nos levam para fora delas mesmas, ao enigma. Como as ideias estéticas, elas abrem perspectivas para o pensamento. De acordo com a argumentação de Benjamin, no melhor dos casos, no seio da expressão artística, apenas a linguagem mantém em seu poder as formações da fantasia e pode, portanto, conter suas forças de deformação. Não seria *Infância em Berlim* uma dessas obras enigmáticas nas quais o elemento formal é mantido ironicamente à distância? É isto o que sua prosa, que domina com maestria as forças de deformação presentes na língua, nos permite afirmar. *O Corcundinha*, que fecha o conjunto de textos curtos, é a própria imagem do olhar exterior que caracteriza seu estilo inigualável.

Da *Mummerehlen* ao Corcundinha

Em uma passagem frequentemente citada da *Crônica berlinense*, Benjamin atribui a qualidade de seu estilo – superior, de acordo com ele mesmo, ao de outros escritores de sua geração – à observância de uma regra simples: jamais empregar o pronome "eu", a não ser em cartas. Entretanto, é na primeira pessoa do singular que ele se exprime ao comentar esta assertiva:

> Isso teve uma consequência singular que está estreitamente ligada a estas notas. Com efeito, quando um dia me foi feita a proposta de dar para uma revista – numa forma solta, subjectiva – uma série de artigos sobre tudo o que me parecia digno de atenção no dia a dia de Berlim – e quando eu aceitei – ficou claro que o sujeito, que durante tantos anos se acostumara a ficar em segundo plano não se deixava tão facilmente convidar para a cena. Mas longe de protestar, preferiu recorrer à um subterfúgio. (BENJAMIN, *Berliner Chronik*, GS, VI, p. 475)

A *Mummerehlen* e o Corcundinha, essas duas figuras tutelares colocadas, tal como duas cariátides, na abertura e na conclusão da primeira versão de *Infância em Berlim*, não seriam estratégias deste sujeito que procura se esconder ao mesmo tempo em que se mostra? A primeira corresponde à matéria – o fundo das representações e das imagens que se associam umas às outras – e o segundo figura a intenção de formação que se mantém à distância, no subterrâneo, nas profundezas alegóricas da prosa, e contempla do exterior as imagens da infância.

Realizada por encomenda de uma revista, a *Crônica berlinense* permanece inacabada e não foi publicada durante a vida do autor. Este primeiro projeto autobiográfico, abandonado possivelmente por causa do estilo excessivamente pessoal e subjetivo que acaba adquirindo, está

na origem de *Infância em Berlim*, e sobretudo de sua primeira versão. O subterfúgio deste sujeito que quer permanecer oculto parece efetivamente determinar aqui o abandono do tom subjetivo e do encadeamento narrativo de lembranças pessoais em prol de uma rememoração artificialmente construída sob a forma discontínua de imagens nas quais materiais diversos – lembranças individuais ou elementos histórico-culturais – aparecem transformados, deformados e de certo modo objetivados pelo trabalho da reflexão. Não se trata aqui do infinito da rememoração proustiana, na qual o torrencial potencialmente sem fim de lembranças nasce da experiência individual da duração no tempo reencontrado da memória involuntária. O infinito ao qual remetem as imagens de *Infância em Berlim* é o da reflexividade que, conferindo um valor alegórico aos materiais biográficos (e pseudo-biográficos) rememorados, constrói uma rede discontínua de correspondências cujo percurso é uma tarefa infinita: a da interpretação que prolonga além da obra o olhar exterior do Corcundinha.

Guardando suas distâncias em relação à influência decisiva de Proust, o autor de *Infância em Berlim* se aproxima de Baudelaire: o que ele procura rememorar por meio de uma prosa retrabalhada poeticamente não é o sabor intangível do *temps retrouvé*, que permanece no domínio da experiência privada do indivíduo, mas a "vida anterior" ou o mundo das correspondências de que fala o poeta das *Flores do Mal*.

> A Natureza é um templo onde vivos pilares
> Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
> O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
> Que ali o espreitam com seus olhos familiares.
> (BAUDELAIRE, 1985, p. 65)[5]

Em *Sobre alguns temas baudelairianos*, Benjamin define o que Baudelaire entendia por *correspondances* como uma experiência que, procurando se estabelecer ao abrigo de toda e qualquer crise, só é possível no domínio, fundamentalmente "aurático", do culto. De acordo com ele, fora deste domínio, esta se apresenta no belo, onde "o valor cultual se manifesta como valor da arte". (BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire, in OE III, p. 132 (GS-I-II, p. 638) Esta argumentação tem continuidade em uma nota muito significativa que, procurando pensar o belo a partir de uma referência ao ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe, chega a uma formulação que remete à problemática do semelhante:

> Em sua relação com a natureza, o belo pode ser definido como aquilo que "permanece essencialmente igual a si mesmo apenas enquanto guardar o seu véu"[6]. [...] As correspondências nos informam sobre como devemos pensar este velamento. Usando de uma elipse certamente arriscada, poderíamos dizer que trata-se do aspecto da obra de arte que "reflete" a realidade [*Abbildende*]. As *correspondances* apresentam a instância diante da qual o objeto da arte é descoberto como algo que reflete fielmente, e é nisso mesmo completamente aporético. Se quiséssemos traduzir esta aporia no próprio material da linguagem, seria preciso finalmente definir o belo como o objeto da experiência no estado de semelhança. (GS, I-II, p. 639 (minha tradução). O.E. III, p. 133.

No belo, a tensão comparativa própria à experiência do semelhante permanece visível. Dito de outro modo, em termos kantianos, no livre jogo da imaginação e do entendimento as afinidades sobre as quais se regra o esquematismo permanecem eletivas: o conflito da identidade e da diferença não se resolve com o triunfo da identidade, como no conceito. Neste sentido, as correspondências baudelairianas remetem à dimensão mimética da arte, compreendida a partir de Valery como "cópia servil do que é indefinível nas coisas" (GS, I-II, p. 639. O.E. III, p. 133), isto é, para retomar a expressão utilizada por Benjamin, como um tipo de imitação "não sensível" que se endereça às relações que entretemos com as coisas. Nesta perspectiva, a mímesis artística não concerne à imitação objetiva dos dados naturais, mas à analogia entre a criação artística e o processo natural de geração de formas.

É neste sentido que, no final do capítulo sobre a *Mummerehlen*, a obra de arte aparece como uma imitação da experiência infantil das "semelhanças não sensíveis". Neste texto, Benjamin conta a anadota do pintor chinês que, enquanto mostrava seu quadro aos amigos, nele entra e desaparece na paisagem pintada. Essa história, que nos "leva novamente à obra da *Mummerehlen*", sugere que a arte pode ser vista como um retorno àquela "vida anterior" da qual falam as correspondências de Baudelaire. Efetivamente, este personagem imaginário conduz a criança em um mundo inteiramente dominado pela semelhança.

Ora, em *Infância em Berlim*, a segunda natureza das correspondências é a cidade tal como a vê o *flâneur*, aquele que aprendeu a se perder nas ruas como nas veredas de uma floresta. É no movimento reflexivo da rememoração que a criança antecipa essa experiência mais tardia da *flânerie*. Sob esse olhar infantil deformado pelas potências miméticas, a cidade torna-se uma floresta de símbolos que se apodera do interior burguês e se projeta no longínquo. No

Panorama Imperial ou naqueles cartões postais que contêm a atmosfera do *Blumeshof* onde mora a avó apreciadora de viagens, o distante pertence a este universo familiar. São as forças miméticas que estendem assim esse cosmos urbano no qual as feirantes da *Magdeburger Platz* tornam-se deusas da fertilidade e a professora possui as nobres qualidades cujas iniciais compõem o seu nome. O "eu" que se contava na *Crônica berlinense* desaparece nesta Berlim deformada pelo encantamento da semelhança: ele se esconde na imagem.

É a uma tal concepção "aurática" da obra de arte como atualização da projeção do sujeito no mundo transfigurado pela semelhança, reminiscência de uma percepção onírica ou primitiva, que remetem as correspondências baudelairianas. Entretanto, a poesia de Baudelaire é precisamente testemunha de uma crise da representação artística que, segundo Benjamin, seria parte integrante de uma crise da percepção. Segundo sua leitura, ao invés de procurar ultrapassá-la com um simples retorno nostálgico, o poeta das *Flores do Mal* acentua a fissura na unidade simbólica da obra de arte: sua poesia é fundamentalmente alegórica. Baudelaire não é somente o poeta destas correspondências que se subtraem à finitude, pois são dados da rememoração, mas é também o poeta do *spleen*, da passagem inexorável do tempo e da separação radical entre o sujeito e o objeto na experiência banalizada do mundo moderno.

Se as correspondencias baudelairianas falam de uma experiência em estado de semelhança que se traduz em um presente pleno, o *spleen* corresponde à consciência de um tempo homogêneo e vazio, o tempo que passa. Uma tal correlação aparece igualmente, embora de outro modo, na *Infância em Berlim*. Pois, neste livro, o motivo onipresente da semelhança surge da consciência da discontinuidade temporal que corresponde à própria condição do rememorar. Ora, o esquecimento que estabelece a distância reflexiva entre o "eu" que se rememora e as imagens nas quais o mundo rememorado aparece deformado pela semelhança é coisa do Corcundinha.

Como a *Mummerehlen*, este homenzinho encontrado em uma canção infantil de Georg Scherer é uma figura alegórica que remete ao projeto do livro, à intensão que se concretiza em sua forma. Se a primeira acompanha a criança em um mundo em eterna deformação que, como as habitações das duas avozinhas[7], parece escapar à morte, o segundo é o gênio da finitude e do esquecimento, seu olhar agudo marca a discontinuidade que permite deformar na série de imagens os materiais histórico-culturais e biográficos. Ele observa do exterior as

lembranças da infância e, lhes tomando a parte do esquecimento, nelas acrescenta o infinito da reflexividade. Corcunda, ele é deformado; isto é, corresponde ao elemento colocado em forma sobre o qual se exercem as forças miméticas em um processo de deformação. Assim, é sobre o suporte semiótico tecido pelo Corcundinha que aparece em todo o seu brilho o mundo transfigurado pela semelhança; a rememoração do eterno presente das correspondências resulta efetivamente da formação reflexiva do texto e das estratégias linguísticas que este coloca em cena. As implicações estéticas da *Infância em Berlim* repousam sobre o movimento de formação que estiliza a rememoração em um conjunto de imagens de pensamento: a redenção também é coisa do Corcundinha.

Notas

1 Para uma análise detalhada das diferentes versões e outros manuscritos que nos permitem retraçar uma genealogia do projeto de *Infância em Berlim por volta de 1900*, cf. Lindner, Burkhardt. Schreibprozeß, Finisierung und verborgene Erinerungstheorie in Benjamins 'Berliner Kindheit'. Zur erstmaligen Edition des Gesamtnachlasses, in: Brandes, P. e Lindner, B., *Finis. Paradoxien des Endes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. Cf. também Giuriato, Davide. *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen* (1932-1939). Munich: Wilhelm Fink, 2006.

2 Sobre a fontes neo-kantianas e fenomenológicas do pensamento de Walter Benjamin, cf. Fenves, P., *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the shape of time*. Stanford: Stanford University Press, 2010. Cf. também Steiner, U., Benjamin and Kant: the Experience of Modernity, in: Lottes, G. e Steiner, U. (ed.), *Immanuel Kant: German Professor and World-Philosopher*. Saarbrücken/ Wehrhahn, 2007.

3 Em uma releitura do esquematismo de Kant e da *Poética* de Aristoteles, Ricœur tematizou esse "trabalho da semelhança" que, segundo ele, constituiu o coração da proposição metafórica. Cf. Ricœur, P. Le travail de la ressemblance, in: *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1997 (1975).

4 A referência às pesquisas de Freud sobre o totemismo e sobre a magia, que não é explicitada nos dois textos acabados, se encontra em outras anotações sobre o problema da semelhança. Cf. GS, II-3, p. 957 e p. 958.

5 Benjamin cita o poema em francês: "*La Nature est un temple où des vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles ;/L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers*».

6 Benjamin cita aqui seu próprio ensaio sobre *As Afinidades eletivas* de Goethe.

7 Tante Lehmann e a avó materna. Cf. Rua Steglitz esquina com Genthin e Rua Blumeshof, 12, *Infância em Berlim por volta de 1900*, in: OE II, p. 85-87 e p. 95-98.

Referências

1. Fontes

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften.* (Editado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser sob a supervisão de T. W. Adorno et G. Scholem). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Briefe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.

BENJAMIN, W. *Berliner Kindheit um Neuzehnhundert, die Gießener Fassung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000.

BENJAMIN, W. *Enfance berlinoise vers 1900. La version de 1932-1933 (*dita "de Giessen"). (Tradução francesa de Pierre Rusch, prefácio e notas de Patricia Lavelle). Paris: Editions de l'Herne, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, I, II e III*, (Traduções de Sergio Paulo Rouanet, Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin). São Paulo: Brasiliense, 1995.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.

BLUMENBERG, H. Imitação da natureza: contribuição à pré-história do homem criador. (Tradução de Luiz Costa Lima). In: Costa Lima, L. (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

FREUD, S. *Totem et tabou* (Tradução de Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy com a colaboração de Florence Baillet, prefácio de Jean-Michel Hirt). Paris: P.U.F, 2010.

FREUD, S. *Crítica da faculdade do juízo* (Tradução de Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, S. *Crítica da razão pura* (Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

FREUD, S. *Œuvres philosophiques* (éd. F. Alquié avec la collaboration de A. J-L. Delamare, J. Ferrari, L. Ferry, F. de Gandt, P. Jalabert, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, B. Lortholary, J. Masson, O. Masson, F. Marty, A. Philonenko, A. Renaut, J . Rivelaygue, J.-M. Vaysse, H. Wismann, S. Zac). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980-1986.

2. Comentários

FENVES, P. *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the shape of time*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

GIURIATO, Davide. *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen* (1932-1939). Munich: Wilhelm Fink, 2006.

LINDNER, Burkhardt. Schreibprozeß, Finisierung und verborgene Erinerungstheorie in Benjamins 'Berliner Kindheit'. Zur erstmaligen

Edition des Gesamtnachlasses. In: Brandes, P. e Lindner, B., *Finis. Paradoxien des Endes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

STEINER, U. Benjamin and Kant: the Experience of Modernity. In: LOTTES, G. e STEINER, U. (ed.). *Immanuel Kant: German professor and world-philosopher*. Saarbrücken/Wehrhahn, 2007.

3. Abreviações usadas

GS = *Gesammelte Schriften*, editado por R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser sob a supervisão de T. W. Adorno et G. Scholem. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

GB = *Gesammelte Briefe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.

OE = *Obras Escolhidas, I, II e III*, traduções de Sergio Paulo Rouanet, Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960

*Marlon Miguel**

RESUMO**:** O presente artigo busca analisar a noção de gesto tomando como base teórica o trabalho de Walter Benjamin. Usaremos ainda a reflexão de Fernand Deligny e o filme feito por ele intitulado *Le moindre geste*, de 1971. Buscamos investigar no artigo uma certa concepção de produção artística, derrotada historicamente, que vem desde correntes menores e vanguardistas da União Soviética, passando pela Alemanha e chegando à França dos anos 1960. Tais concepções punham a arte a serviço de uma liberação e emancipação do humano de forma radicalmente anti-normativa. A partir de algumas figuras-chave, analisaremos então a relação entre arte, pedagogia e patologia.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin, gesto, Fernand Deligny

*Marlon Miguel é doutorando em Artes Plásticas na Universidade Paris 8 (em cotutela com o Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e professor (ATER) do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Paris 8. E-mail: marlonmiguel@gmail.com

ABSTRACT: The present paper aims to analyze the notion of gesture taking as starting point the theoretical work of Walter Benjamin. We will also follow some ideas of Fernand Deligny, as well as his film Le moindre geste, made in 1971. We shall investigate in the paper a certain conception of art creation, which was historically defeated. This conception comes from USSR, passes through Germany and arrives in France in the 1960s. It linked art to a radical anti-normative task of liberation and emancipation of the human being. Using some key-thinkers, we will analyze the relationship between art, pedagogy and pathology.

KEYWORDS: Benjamin, gesture, Fernand Deligny

> Cem outros lugares, eis o que é preciso tramar. A existência de uma criança autista só pode se tramar na trama de uma existência muito cotidiana, aqui e ali, de alguns indivíduos. […] Comunicação, relação, transmissão. Todas estas palavras em "ão", é preciso filtrar e refiltrar o que as impregna de poluição cultural. O mínimo gesto pode ser um sinal para uma criança que vive fora deste uso da palavra em nós arraigado. Eu escrevi: para e não: à. Tratar-se-ia de uma arte de viver?
>
> -- Fernand Deligny, *Nous et l'innocent* (*Le moindre geste peut faire signe*)

> É preciso, por outro lado, aceitar que o que é percebido do ponto de ver é em primeiro lugar o que nos ocorre por inadvertência. Seria mesmo possível falar de "pura inadvertência", como se a sua legitimidade pudesse assim ser estimada.
>
> -- Fernand Deligny, *Le croire et le craindre*

1. I. Orel, Rússia, por volta de 1915; Capri, Itália, 1924; Berlim, Alemanha, 1928

É a Walter Benjamin que Asja Lacis recorre necessitando escrever um texto programático estético-político para seu projeto de teatro infantil. Trata-se de pensar, através do teatro, como

educar crianças segundo os preceitos da consciência de classes. Ao contrário do que se poderia esperar de tal texto, Benjamin avança teses contra todo o tipo de ideologização da criança, buscando ao contrário pensar a emancipação desde os primeiros anos de infância. A primeira questão apontada por Benjamin é que a palavra, o discurso não exerce nenhum poder – ou mais precisamente, violência, *Gewalt* – sobre a criança: a palavra, o blablablá, é a "segurança estúpida do parlamentarismo e dos adultos nele confinados". (BENJAMIN, 1977, p. 763) É possível fazer crianças repetirem por todo o país frases do programa revolucionário, mas como *educá-las* de modo que em dez ou vinte anos elas ajam segundo esse programa? Contrariamente à educação burguesa, que insiste em uma pedagogia da repetição e em métodos psicologizantes, a educação proletária desenvolve um contexto (uma *moldura*, *Rahmen*), um *campo objetivo* (*ein sachliches Gebiet*) no qual se educa. Se a educação burguesa erige uma ideia que será a norma segundo a qual a educação se orienta, o modelo educativo proletário fabricaria um campo onde se *ornamenta*. Na proposição de Lacis e Benjamin, esse campo objetivo, para crianças entre quatro e quatorze anos, seria o teatro proletário infantil.

Contrariamente ao teatro burguês, a representação não é o objetivo verdadeiro desse trabalho coletivo. A representação acontece como *por inadvertência* (ou por engano, *aus Versehen*). O que interessa, diz Benjamin, são as tensões que aparecem e encontram soluções durante o processo. Dessa forma, o motor da educação não é uma "direção moral", tampouco pedagógica no sentido tradicional de uma "lição", mas a tensão coletiva infantil trabalhada de forma longa e por ela mesma.

Se por um lado, esse coletivo infantil está em vias de formação, por outro, é importante para a coletividade geral observar a criança – pois o coletivo infantil é capaz de liberar as forças mais potentes e sobretudo as mais atuais. Para o educador-diretor, a *observação* e não a suposta superioridade do saber (do pedante, do *Besserwisser*) é o gênio da educação.

> A observação – e aqui se inicia a educação – torna cada ação e gesto infantil sinais. Não, como gostaria o psicólogo, um sinal do inconsciente, de latências, de recalques e censuras, mas sinal vindo de um mundo no qual a criança vive e ordena.... [...] Uma "doutrina dos sinais" não é uma simples maneira de falar. Quase todo gesto infantil é ordem e sinal. [...] A tarefa do educador consiste em resgatar os sinais infantis do perigoso reino da magia da pura imaginação conduzindo-os ao poder executivo sobre os materiais [...]. Nós sabemos – para citar unicamente a pintura – que o gesto infantil é também essencial nessa atividade. Konrad Fiedler foi o primeiro

> a mostrar em seus *Escritos sobre a arte* que o pintor não é um indivíduo dotado de uma visão mais naturalista, mais poética, mais exaltada do que outros, mas um homem que, quando o olho paralisa, vê de mais perto com a mão; um homem que transfere a inervação receptiva dos músculos da visão à inervação criadora da mão. A relação exata entre inervação criadora e receptividade define o gesto infantil. [...] A improvisação reina; ela é o estado a partir do qual os sinais, os gestos sinalizadores virão à tona. Se a apresentação, ou o teatro, sintetiza esses gestos, ela o faz justamente porque ela possui a singularidade do imprevisto, no qual os gestos infantis encontram seu espaço próprio. As "performances prontas" extraídas de crianças não podem de forma alguma ser comparadas à autenticidade das improvisações [...] A performance infantil busca não a "eternidade" dos produtos, mas a "instantaneidade" do gesto. O teatro, enquanto arte do efêmero, é a arte da criança. (BENJAMIN, 1977, p. 766-767)

Benjamin desenvolve assim uma série de ideias-chave: o gesto é menos ligado à palavra do que ao corpo, ele é ligado à instantaneidade (não tem, pois, sentido prévio); aparece, através do gesto, uma "doutrina dos sinais"; a educação é não um modelo normativo, mas um contexto onde se ornamenta; além disso a educação segue um modelo emancipativo e bidirecional: o educador-diretor fabrica o contexto, cria um espaço, mas ele desenvolve sua prática em função do que acontece *après coup*, ele não é *senhor* da situação, mas aprende igualmente com ela; a situação a se fabricar é essencialmente uma situação de jogo, de brincadeira; enfim, o objetivo dessa prática não é o produto final, mas se este surge, então acontece "por inadvertência". Duas séries de questões emergem: 1. o que o educador aprende observando atentamente a criança e qual a sua função? 2. o que significa essa instantaneidade e ausência de sentido prévio do gesto, e qual a sua relação com (e o que seria) uma doutrina dos sinais?

1. É preciso notar que o teatro é para a criança o "fogo no qual jogo e realidade se fusionam". (BENJAMIN, 1991a, p. 765) Além disso, o teatro, seguindo a definição de Benjamin e Lacis, promove uma "liberação ou emancipação (*Entbindung*) do jogo". (BENJAMIN, 1991a, p. 768)[1] As apresentações ou improvisações são um "intervalo criador" (*schöpferische Pause*) no qual o educador atento aprende com o gesto da criança no palco. E, por fim, a infância se realiza no jogo, mas dessa forma é toda a coletividade que sai ganhando: "o sinal secreto do porvir é o efeito revolucionário que se exprime através do gesto infantil". (BENJAMIN, 1991a, p. 769) A função do educador é assim de fabricar o espaço e de liberar tanto ele mesmo quanto a criança da imaginação. Há uma concatenação feita por Benjamin entre ideologia, magia e pura

imaginação. Aquele que imagina, diz Bruno Tackels comentando Benjamin, é um ser confinado, pois a imaginação é uma faculdade de pura receptividade e pura passividade: a imaginação precisa ser transformada. (TACKELS, 2000, p. 75) Imaginar significa se representar imagens conhecidas previamente – significa pré-ver. A forma de liberar (*erlösen*) a imaginação se dá através do trabalho sobre a matéria (*Stoffen*), ou seja, insistindo sobre a mão, o corpo, o *gesto*. Trata-se pois dessa *inervação* da mão da qual fala Benjamin. Há assim uma passagem da visão e da imaginação ao corpo – autoapropriação do corpo – e ao gesto. Nessa passagem, é o educador igualmente que *interrompe* sua própria imaginação e assim a ideologia. Não cabe mais a ele dar as premissas do que se desenvolverá – e por isso há um "intervalo criativo", onde pode surgir algo inesperado, sem sentido prévio: trata-se assim de criação em seu sentido forte. É o educador que aprenderá então com o que poderá surgir.

2. O que interessa Benjamin no teatro é essa arte do efêmero, da cristalização do sentido no instante. O gesto pode sem dúvida ter um sentido ou produzir um sentido, mas seu aspecto essencial não reside aí. A potência do gesto está justamente no fato de que ele não pode ser completamente significado e ao contrário destrói a significação conhecida. Nesse sentido o gesto sinaliza algo, ou seja, ele (re)ordena o real; o gesto é talvez significante, mas não é necessariamente dotado de significação. Trata-se de um "signo para" (fazer algo, que incita a algo, que incita o agir) e não "signo a" (signo a alguém, visando uma comunicação). O gesto é imediatamente uma atividade e não uma comunicação, tampouco um produto – o produto seria uma série de signos/sinais ordenados e formalizados, uma série de gestos coreografados, dirigidos, *mis en forme / en scène*. A proposição de uma doutrina dos sinais, que não chegou a ser desenvolvida por Benjamin, seria o projeto de tal definição do conceito de signo e de suas consequências práticas. Essa doutrina se ligaria à teoria mais geral do nome e da semelhança em Benjamin e diria sem dúvida respeito a uma *teoria do corpo*.

A noção de gesto aparece então aqui entre duas noções fundamentais: a de "inervação" e a de "espaço de jogo" (*Spielraum*). A primeira, uma noção técnica importada da medicina, aparece de forma importante na versão francesa do texto sobre a obra de arte, especialmente na longa nota do parágrafo VI – as revoluções, dizem Benjamin, são "inervações do elemento coletivo" (BENJAMIN, 1991, p. 149) e tal como a criança tenta alcançar com sua mão a lua, é a humanidade mesma que busca às vezes o impossível na inervação. Em todo o caso, o que

está em jogo é a passagem da "primeira técnica" (domínio da natureza) à "segunda técnica" (distanciação, por um lado, mas harmonização, por outro, com a natureza), ou seja, a abertura do homem à sua própria humanidade. O cinema ocupa aqui um lugar privilegiado, mas a aparição dessa "segunda técnica" não é possível segundo Benjamin senão através do *jogo*. (BENJAMIN, 1993, p. 148) Nos *Paralipomènes de la première version* do texto sobre a obra de arte, Benjamin afirma o seguinte:

> O *gestus* de Chaplin não é de forma alguma a de um ator de teatro. Ele não agüentaria no palco. Sua significação excepcional reside no fato que o conjunto de gestos – considerado tanto do ponto de vista corporal quanto espiritual – é "reunido" mecanicamente na estrutura do filme. Eis a novidade do *gestus* de Chaplin: ele decompõe o movimento expressivo do homem em uma série de inervações íntimas. (BENJAMIN, 1993, p. 175-176)

Da mesma forma que o aprendizado do adulto com o gesto da criança era com esse gesto desconhecido e *fabricado* – não intencionalmente, mas no jogo improvisado –, o cinema permite graças à montagem um efeito similar. Nos dois casos, trata-se de uma forma outra do humano, atualização do humano; trata-se do gesto puro e mínimo, *le moindre geste*, antes de sua significação e de seu aprisionamento. Esse gesto antes desconhecido aparece enquanto força de abertura, fabricação e descoberta do humano – eis o elemento revolucionário, signo do porvir que se apresenta no gesto. Tanto no teatro infantil, quanto no cinema, é esse espaço de jogo, não a previsão e a vontade do produto final, que permitirão ao gesto de surgir – ou seja, não um modelo humano prévio, uma forma de se movimentar que conhecemos e imitaremos, não o exemplar e normativo, mas uma experimentação da corporeidade humana que nos faz descobrir algo de novo e imprevisível. O espaço de jogo é fabricado a partir da *porosidade* dos espaços que se tornam palcos de devires possíveis:

> a arquitetura [de Nápoles] é porosa como essa pedra. Construção e ação se fundem uma na outra em pátios, arcadas e escadas. Neles se preserva o espaço de jogo que torna possível seus devires em um palco de novas constelações imprevisíveis. Evita-se o definitivo, o definido. Nenhuma situação aparece tal como ela é, ou eternamente planejada, nenhuma forma pretende que "assim seja e não de outra maneira". [...] Não se encontra a porosidade sozinha na indolência do artesão do sul, mas sobretudo na paixão pela improvisação. O espaço e a ocasião desta precisam em todo caso permanecer preservados. (BENJAMIN, 1991b, p. 309-310)

Intermezzo: Poltava, Ucrânia, por volta de 1920. A *Colônia Gorki* de Anton Semenovych Makarenko

> Vocês com certeza já perceberam várias vezes como pode faltar à coletividade infantil, ou à multidão, a capacidade de orientação. O homem vê o que se encontra debaixo do seu nariz, mas não o que se encontra nas suas costas. Essa capacidade de sentir o que há em sua volta, que lhe cerca, essa capacidade de sentir também tudo o que você não vê, o que ocorre em outros cômodos, sentir o tom da vida, o tom do dia, essa aptidão a se orientar, ela se educa dificilmente. É preciso usar todas as suas energias e sempre se lembrar que nós devemos educar essa capacidade de orientação. [...] O verdadeiro cidadão soviético deve ressentir de maneira quase inconsciente e com todos os seus nervos o que acontece no seu entorno.
> -- Makarenko, *A colônia Gorki*

> Eis então um novo tema de nossas preocupações. Após termos chegado à estética como o resultado do estilo, como a marca exterior do estilo, nós passamos a examiná-la como um fator educativo em si. Eu não poderia lhes enumerar todas as normas de uma vida bela, mas ele deve o ser, absolutamente. Uma vida bela para as crianças não o é necessariamente para os adultos. As crianças possuem seu próprio tipo de emotividade, sua maneira de exprimir os movimentos da alma, e a beleza da coletividade infantil não pode ser a mera reprodução daquela da coletividade adulta. Tomemos como exemplo o jogo: o jogo deve figurar absolutamente na coletividade infantil. Uma coletividade infantil que não brinque não será uma verdadeira coletividade infantil. O jogo não consiste somente em correr atrás de uma bola em um campo, mas é um jogo que a criança busca a cada minuto de sua vida.
> -- Makarenko, *A colônia Gorki*

II. Cévennes, França, por volta de 1960

Em 1955, Fernand Deligny, "o Makarenko francês" como o Partido Comunista Francês gostaria de promovê-lo, publicara um texto chamado "*Caméra outil pédagogique*", que se finalizava sobre as seguintes questões: em um mundo marcado pela força dos hábitos, da moda, dos costumes burgueses, força esta que impregnara tudo até a raiz, a começar pela própria linguagem, como criar o novo? Possivelmente através da imagem? Poderia o cinema escapar do modelo normativo e comunicativo da linguagem burguesa?

No fim dos anos 1970 e no começo dos anos 1980, já bem longe de toda instituição e das pretensões do PCF, Deligny insiste na potência do cinema. Ele escreve uma série de textos intitulados *Camérer*. Trata-se de pensar o que poderia significar filmar, ou melhor, "camerar" em modo infinitivo, ou seja, sem a conjugação da pessoa: um filme sem sujeito e portanto sem objeto. Através desse verbo, Deligny procura frisar ao mesmo tempo o processo de filmagem e o aparelho (a câmera) como os elementos essenciais do cinema. Se não é o filme que interessa, então é preciso abandonar o verbo "filmar" e eleger um verbo que não se submeta ao produto final. A prática cinematográfica se voltaria então para o seu processo, para a "colheita" de imagens: buscar-se-ia não produzir imagens – *l'image ne s'imagine pas*, diz Deligny –, mas criar um contexto onde a imagem pode surgir – *como que por inadvertência*. Se as imagens não *se* imaginam, é porque, tal como em Benjamin, há uma precaução diante da passividade da imaginação. É preciso então pensar uma produção sem mestre, sem direção na qual a imagem possa surgir, como em um relampejar. Uma imagem sem objeto, não utilitária, não imaginada, não previamente concebida[2].

A reflexão de Deligny sobre a imagem nasce de seu interesse pelo cinema, mas igualmente de sua prática. No pós-guerra, o uso da câmera se torna central em seu trabalho na instituição *La Grande Cordée* – cujo presidente, Henri Wallon, escrevera o prefácio de uma edição francesa com textos de Makarenko. Mas somente em 1971, um primeiro filme de Deligny viria a ser finalizado: trata-se de *Le moindre geste*.

Le moindre geste não é exatamente um filme *dirigido* por Deligny. Entre 1962 e 1965, uma equipe registra o material usado para sua edição: Josée Manenti filma (com uma velha câmera Paillard de 16mm, que funciona com uma manivela), Guy Aubert grava à noite os discursos delirantes de Yves Guignard. O roteiro é escrito por Any Durand. Yves é um garoto autista considerado ineducável, um "débil profundo" confiado a Deligny em meados dos anos 1950. Deligny fabrica o *campo objetivo*: um projeto (e não um filme a realizar) no qual um cotidiano regrado seja tramado e a partir do qual um laço possa ser criado entre Yves e Deligny/Manenti. Deligny procura à noite dar indicações a Yves do que fazer, mas este obviamente não as segue e faz o que quer durante o dia. Durante esse período, mais de 20 horas de imagens são gravadas e o projeto é finalmente interrompido por falta de financiamento. As imagens só seriam montadas vários anos mais tarde, entre 1968 e 1970, por Jean-Pierre Daniel – que não se encontrava lá durante as filmagens. Manenti está sempre próxima a Yves, filmando-o de

perto. Não há jamais retomada de cenas, os *takes* são únicos, e o filme se reinventa a cada dia em função dos lugares, da relação de Yves com espaço, as coisas e as pessoas que lá se encontram. A câmera se torna um instrumento que os conecta. O primeiro gesto é portanto o próprio ato de filmar. Jean-Pierre Daniel faz uma primeira montagem de 3h15m que é mostrada a Chris Marker. Este empresta então seu estúdio de montagem e de mixagem, recomenda o montador Jean-Pierre Rurh (que trabalhara, entre outros, com Éric Rohmer), que, por sua vez, se encarrega de captar novos sons (dos Cévennes, mas igualmente em manifestações na Argélia, na bolsa de Paris etc.) e o incita, nessa nova etapa, a *jogar*, a *brincar* com a montagem. Alguns meses mais tarde o filme encontra sua forma definitiva. O produto final surge assim quase que por inadvertência, mas após um longo trabalho e diversas etapas de *fabricação*.

Do que trata afinal o filme? Sua estrutura definitiva é bastante simples e se divide em três partes. Um primeiro momento que corresponde ao *script* inicial: Yves e Richard fogem de um asilo, Richard, em certo momento, cai em um buraco. A partir desse momento, começa a segunda parte, que é o coração do filme: Yves parece procurar rapidamente Richard, mas acaba por esquecê-lo e parte em uma errância nos Cévennes. Na terceira e última parte, com dez minutos de duração, Any reconduz Yves de volta ao asilo.

A matéria de *Moindre Geste* é o corpo de Yves que vaga e seu contato com os elementos do Cévennes, sua descoberta e experimentação desse espaço: pedras, rios, canteiros de obras, árvores, vilarejos... É todo um mundo do infinitamente pequeno no qual Yves se encontra imerso e no qual seus gestos afloram. Há uma interpenetração dos espaços do corpo de Yves, das coisas e da sua *psyché*, uma "comunidade das coisas" que a montagem procura traduzir[3]. O espaço das imagens é um *espaço corporal* e *psíquico*[4]. O discurso que acompanha o filme o faz não para narrar o espaço, não como uma legenda das imagens que viria descrevê-las, mas como uma força que as atravessa: o discurso de Yves não serve para comunicar suas sensações, mas é um discurso delirante que o atravessa. É aliás o que diz Deligny já no início do filme: "Yves é portador de uma palavra que não é dele, mas é preciso que a palavra pertença a alguém, mesmo que esse alguém a tome?" Yves no filme é o Yves cotidiano: um "débil profundo", "ineducável", que age de maneira incompreensível. O trabalho de montagem de Jean-Pierre Daniel respeita esse discurso delirante – palavra autista, cuja fonte é o simbólico perfurado – fazendo com que o discurso simplesmente atravesse as imagens, compondo-se com elas, sem no entanto parecer vir de Yves; desse modo, as imagens não reenviam mais

Imagens do filme *Le moindre geste* (1971) de Fernand Deligny / Josée Manenti

a uma palavra precisa que as signifique. Estamos diante de imagens construtivas, imagens perfuradas – tais como Benjamin pensava no texto sobre a fotografia[5]. O discurso que atravessa Yves passa de rezas ou agradecimentos a delírios sobre De Gaulle; mas são também outros sons que vêm se compor a essa polifonia: vozes, bandas de rua ou militares, sons de um canteiro de obras, sons do rio, sons de árvores balançadas pelo vento, ecos de uma gota d'água. Yves é o nó, o *emaranhado* de todas essas linhas que o formam e o atravessam. A polifonia delirante se torna cada vez mais forte, alcançando seu auge na segunda parte do filme durante a errância de Yves.

Tal como o discurso de Yves que não significa um conteúdo preciso – não há intencionalidade em suas palavras –, as imagens não representam algo fora delas mesmas. Por isso Deligny falará de uma "imagem autista", imagem que não diz nada, que reenvia a si mesma. Trata-se assim de um cinema documentário impelido ao seu limite, construído fora do sentido dado, das palavras, e aberto à pura presença de matérias e corpos. Mas estaríamos realmente no documentário, ou antes na ficção? O começo do filme já brinca com essa questão: temos uma imagem de um jornal que noticia a fuga de um boi do *abatedouro* e sua queda em um buraco próximo à Gare de l'Est – e qual a correspondência entre o abatedouro e o asilo? Não seria essa uma das questões-chave da tentativa de Deligny? Em seguida, temos a apresentação dos "atores" / "personagens": alguns atores representam "eles mesmos" (*Yves est Yves*), outros não, encenando personagens (*La mere d'Any est la mère de Richard*).

O *campo objetivo* fabricado por Deligny é um *Spielraum*. O jogo, a brincadeira, está presente desde a relação estabelecida entre Manenti e Yves através da câmera até a montagem, passando ainda pela relação entre Yves e as coisas descobertas por ele em sua errância. Esse campo foi a forma encontrada pela qual imagens pudessem surgir e uma tradução da *psyché* e dos gestos de Yves pudesse ser feita. Pois como representar esses *gestos mínimos*, gestos desprovidos de sentido dado sem procurar antecipá-los para assim explicá-los? O gesto mínimo é um gesto não intencional, gesto sem projeto que não visa realizar algo – *geste pour rien*. São gestos, como em uma brincadeira, que não reenviam a outra coisa senão a eles mesmos. O gesto é *mínimo*, segundo Deligny, pois falta o *elo* entre essa ação e uma outra, ou entre essa ação e um objetivo visado. Por isso temos a impressão de estarmos diante de gestos inacabados, não concatenados, sem objetivo, nem projeto.

> A esse gesto que parece inacabado, pois ele parece sem objeto nem projeto, o que lhe falta, a esse gesto, é o que lhe foi mutilado, e é igualmente o que nos falta, o que nós carecemos; isso que nos falta, e talvez de maneira irreversível pelo fato que cada um se mobiliza – e como é louco como ele o faz – pela sua identidade pessoal. E de tanto se mobilizar, ele está agora imobilizado: este "ele" que nós somos, é "eu" que ali se encontra, nas mãos de Deus, imobilizado em, mobilizado por… (DELIGNY, 2007, p. 763)

O filme "acabado" procura traduzir em sua forma mesma esse gesto desprovido de sentido. As imagens não servem para reconhecer o gesto de Yves, mas são o meio de descobri-lo, fabricando-o – por isso são imagens furadas, esburacadas. É preciso notar entretanto que se as imagens não exprimem algo exterior a elas, se elas não possuem então um significado, elas são no entanto *significantes*. Para que a montagem consiga produzir algo, é preciso que ela construa, ou melhor, costure uma trama significante. Ou como dizia Benjamin acerca da tradução, é preciso fazer do simbolizante o simbolizado para que assim se possa liberar o sentido (BENJAMIN, 2000a, p. 258-259), ou em termos mais modernos, fazer do significante o próprio significado da imagem. Em *Le moindre geste* há justamente uma série de imagens que constitui a linha do filme, que intervém de maneira contínua como intervalos à errância de Yves: trata-se dos nós do cadarço que ele busca incessantemente enlaçar (tradução do gesto inacabado), dos buracos e dos furos na parede (tradução da imagem furada e autista), das casas em ruínas e sem telhado (tradução da *psyché* autista: *sans toi(t) ni moi* ["sem você/teto nem eu"]). Dentre um imenso material, certas imagens foram escolhidas como imagens-tema, imagens que vêm *pontuar* a trama de imagens. A trama de imagens não é a montagem encadeada de um pensamento ou de um discurso coerente e linear, mas uma trama de *linhas de erro* (as *lignes d'erre* sobre as quais Deligny fala em seu projeto cartográfico).

A verdadeira origem da linguagem, Benjamin não cansou de insistir sobre esse ponto em seus primeiros textos, é a linguagem poética, o "momento falante (ou significante) da linguagem", como diria Henri Maldiney acerca de *Moindre Geste*. (DELIGNY, 2007b, 14min.) No texto de 1916 acerca da linguagem, Benjamin já falava da relação originária e fundamental entre linguagem e signo. (BENJAMIN, 2000a, p. 164) Essa relação não seria a do signo enquanto sinal, sinalização de um espaço desconhecido e novo para além da linguagem conhecida? Tanto Deligny quanto Benjamin confrontam essa mesma *linguagem burguesa* que veicula conteúdos já conhecidos, repetindo-os e reafirmando-os, de forma ideológica. O texto de

Imagens do filme *Le moindre geste* (1971) de Fernand Deligny / Josée Manenti

Benjamin procurava, com o conceito de expressão, justamente atacar esse modelo de linguagem comunicativa e reificadora. A linguagem sendo expressiva almeja em sua potência máxima o *sem-expressão*. Mas este nada tem a ver com o inexprimível: o sem-expressão é de certo modo o que tudo diz, o nível mais alto da expressividade, do que é exprimível. Nesse nível, a linguagem pode ser *expressão* do não-comunicável. (BENJAMIN, 2000a, p. 164-165) A pesquisa de Deligny, como este não cansa de afirmar, é sobre o *ponto de ver* e não sobre o *ponto de vista* autista. Esse deslocamento implica no abandono do registro de um sujeito que reproduz constantemente a si mesmo em suas obras. Assumir então o *ponto de ver* autista não seria o esforço de traduzir *na* imagem esse modo de "ver sem querer ver"? Graças à imagem, esse ponto não-comunicável da criança autista – esse *ponto de ver* –, que não é completamente experimentável para o espectador, pode *aparecer* e ser expresso.

O cinema aparece aqui como o suporte privilegiado de uma operação: tradução da não-língua autista na língua das imagens. E se a tradução deve, como aponta Benjamin na "Tarefa do tradutor", *afrontar* o sentido, sem procurar escondê-lo, eclipsá-lo, mas tampouco restituí-lo de forma fiel (BENJAMIN, 2000a, p. 257), não seria através de uma sintaxe não comunicativa das imagens que a *psyché* autista poderia ser traduzida? Se faz parte da potência mimética da linguagem produzir semelhanças não-sensíveis através de um *suporte*, não seria justamente a *imagem* o suporte por excelência para uma apresentação (*Darstellung*) do *ponto de ver*? *Le moindre geste* é assim a tentativa de se fabricar uma fisionomia do autismo por intermédio da imagem, de modo que se poderia pôr em relação o "*Was nie geschrieben wurde lesen*" benjaminiano com "*voir ce qui ne peut pas se voir*" deligniano.

Le moindre geste, buscando a ausência de comunicação da palavra autista, acaba por abrir passagem ao que Benjamin chamava de "linguagem pura", lá onde não há mais nenhuma instrumentalização, mas pura palavra criadora. A sintaxe da montagem é a tradução da sintaxe de uma palavra confusa que atravessa Yves, e tal tradução é reveladora de algo essencialmente humano. Esse algo essencial, muitas vezes escondido pela verborragia do homem "normal", pode ser, no entanto, reencontrado e diz respeito à intuição benjaminiana acerca da linguagem pura. O próprio Benjamin o percebera quando, no fim do texto sobre a sociologia da linguagem, citando o trabalho de Kurt Goldstein sobre a afasia, reafirma, uma vez mais, a linguagem não como um instrumento, mas como um modo humano de estabelecer relações

vivas, como uma manifestação essencial da ligação psicológica que nos liga a nós mesmos e nossos semelhantes. (BENJAMIN, 1991c, p. 480) Benjamin avança nesse texto duas teses importantes e pouco consideradas pelos comentadores: 1. o gesto é primeiro em relação ao som, à palavra; 2. o estudo de patologias pode nos fazer redescobrir elementos essenciais do humano. Como na tentativa de Deligny, não se trata de modo algum de fazer um elogio pueril e idealista do autismo ou de outras patologias, mas de ver que elementos essencialmente humanos podem aparecer através dessas patologias. Tais patologias, por conta de um retardo ou de um mal desenvolvimento, possibilitariam que outras camadas, mais dificilmente percebidas no "homem normal", venham à tona e sejam reconhecidas. A imagem autista, no caso de Deligny, nos ensina assim um modo de ser outro que pode ser descoberto através da tradução na imagem. A partir daí, há dissociação entre o aspecto puramente patológico do autismo e um estado estético autista. Se o autismo é a falha da estruturação simbólica e portanto da função sujeito, da função da palavra comunicativo-dialógica, da unificação sensorial, da divisão do eu causando uma imersão do indivíduo no real e no mundo das coisas, nos abrimos então a uma significação profunda de diversos novos elementos: o mimetismo do individuo face às coisas, a ausência de significação e de utilidade do gesto e da palavra. Nos abrimos à irredutibilidade mesma do gesto, em seu minimalismo, e antes de todo enclausuramento em uma significação definitiva.

Notas

1 Sobre o jogo, ver também *Brèves Ombres, II, Jeu* (*in* BENJAMIN, 2000b).

2 Esta questão acerca do modo de produção da obra de arte já era central para Benjamin. No texto *O autor como produtor*, referindo-se a Bertold Brecht, ele trata da importância de se pensar uma nova relação, não burguesa, ou seja coletiva, na criação artística

3 No texto de 1916 sobre a linguagem, Benjamin fala que no registro de linguagem das coisas, essas se encontram em uma "comunidade material". (BENJAMIN 2000a, p. 164) A linguagem do homem vem arrancar as coisas do seu mutismo. Seria igualmente interessante analisar a relação mimética que Yves estabelece com as coisas – p.e. como ele balança e parece se tornar um com uma escavadeira, quando, em certo momento de sua errância, passa por um canteiro de obras. Como diz Benjamin em seu texto acerca do poder de imitação "na dança, em outras cerimônias cultuais, podia-se produzir uma imitação, pôr em obra uma semelhança". (BENJAMIN 2000b, p. 360)

4 Benjamin já havia notado acerca do surrealismo essa interpenetração possível entre espaço de imagem, espaço corporal e espaço coletivo. (BENJAMIN, 2000b, p. 134)

5 A fotografia em Benjamin possui uma potência de pontuação e ela fabrica imagens furadas. Essas imagens são impressão do real (*Wirklichkeit*) e escapam ao sujeito que as quer produzir. Há algo na imagem que escapa e que as perfura (Benjamin utiliza o verbo *durchsengen*, como algo que queima perfurando).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Bd.2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991a.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Bd.4*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991b.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Bd.3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991c.

BENJAMIN, Walter. *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 2000a.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 2000b.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000c.

DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Paris: Éditions de l'Arachnéen, 2007a.

DELIGNY, Fernand. *Le cinéma de Fernand Deligny* (DVD). Paris: Éditions Montparnasse, 2007b.

LÉZINE, Irène. *A. S. Makarenko, Pédagogue soviétique (1888-1939)*. Paris: PUF, 1954

TACKELS, Bruno. *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin*. Paris: L'Harmattan, 2000.

O sono louco

*Daniel Jablonski**

RESUMO: *O sono louco* é o título de trabalho de um projeto exibido recentemente como instalação na galeria Casamata, no Rio de Janeiro. Combinando métodos de pesquisa acadêmica com prática artística, o projeto investiga os problemas de sono do próprio artista, por meio de um teste caseiro realizado no período de um mês com um relógio de ponto de vigia noturno do século XIX. Os resultado obtidos pareceram apontar para a existência de um transtorno psíquico transitivo que consiste em uma notável resistência em despertar-se, um problema ainda pouco estudado na passagem entre sono e vigília. O presente ensaio apresenta uma tentativa de interpretar esse "estudo de caso" em primeira pessoa, com referências à ciência dos sonhos de Freud, às estruturas de dominação do capitalismo industrial e ao amor louco dos surrealistas.

PALAVRAS-CHAVE: sono, inconsciente, máquina

ABSTRACT: *The Mad Sleep* is the working title for a project recently exhibited as an installation piece at Casamata gallery, in Rio de Janeiro. Combining research methods with art practice, the project investigates the artist's own sleeping problems, by means of a month-long test conducted at his home using a 19th century night watchman's clock. The results obtained seem to point to the existence of a psychic transitional disorder consisting in a marked resistance to waking up, a

*Daniel Jablonski é artista plástico e pesquisador independente. Sua produção recente apoia-se em pesquisa em andamento acerca da emergência do discurso mitológico na primeira metade do século XX (literatura, antropologia, psicanálise) e sua ligação com o advento e a popularização do aparelho fotográfico. E-mail: danieljablonski@vousvoici.com

little studied problem in the passage between sleep and vigil. This essay presents the attempt to interpret this 'case study' in the first person, with references to Freud's science of dreams, the domination structures of industrial capitalism and the Surrealist's mad love.

KEYWORDS: sleep, unconscious, machine

C'est fini le temps des poètes.
Aujourd'hui je dors.
– Gil J. Wolman

Em conclusão a um conhecido fragmento intitulado *Madame Ariane, segundo pátio à esquerda*, Walter Benjamin escreve em *Rua de mão única*: "O dia jaz cada manhã como uma camisa fresca sobre nossa cama; esse tecido incomparavelmente fino, incomparavelmente denso, de limpa profecia, assenta-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de que nós, ao acordar, saibamos como apanhá-lo". (BENJAMIN, 1995, p. 64) "Ao acordar", diz ele, e isso não é um detalhe menor. Pelo contrário: ao lermos suas notas preparatórias para *Les Passages parisiens*, feitas entre 1927 e 1929, damo-nos conta de que o ato do despertar é quase uma obsessão para o autor. A expressão aparece incontáveis vezes ao longo daquelas linhas e não é empregada apenas no sentido de um simples indivíduo dormindo. Ela é apresentada, muito mais além, como um "novo método dialético" para a "ciência histórica" ela mesma, cuja estratégia é resumida assim: "experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho!" (BENJAMIN, 2007, p. 434) Aplicando as ferramentas analíticas de Sigmund Freud ao exame da cultura material de uma época, Benjamin pretendia estender a esfera privada (e burguesa) do sonho a uma dimensão radicalmente coletiva e histórica — elevando, com o mesmo gesto, a ação cotidiana do despertar a uma dignidade política inédita. Afinal, como ele sugere ainda, "a experiência da juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica é configuração onírica. Cada

época tem um lado voltado para os sonhos, o lado infantil. Para o século passado, isto aparece claramente nas passagens". (BENJAMIN, 2007, p. 433) Despertar-se em meados dos anos 1930 significava então despertar todo o século XIX, retornando a esse mundo infantil e onírico da passagens parisienses, a fim de trazer alguma luz ao conhecimento "inconsciente" do passado que elas abrigavam. Tratava-se, enfim, de compreender o que antes havia sido apenas vivido. Mas, contrariamente à teoria freudiana, o modelo para esse novo sujeito do despertar — guiando a cultura da infância à fase adulta — não era o analista em um consultório, senão o historiador nos arquivos.

1.

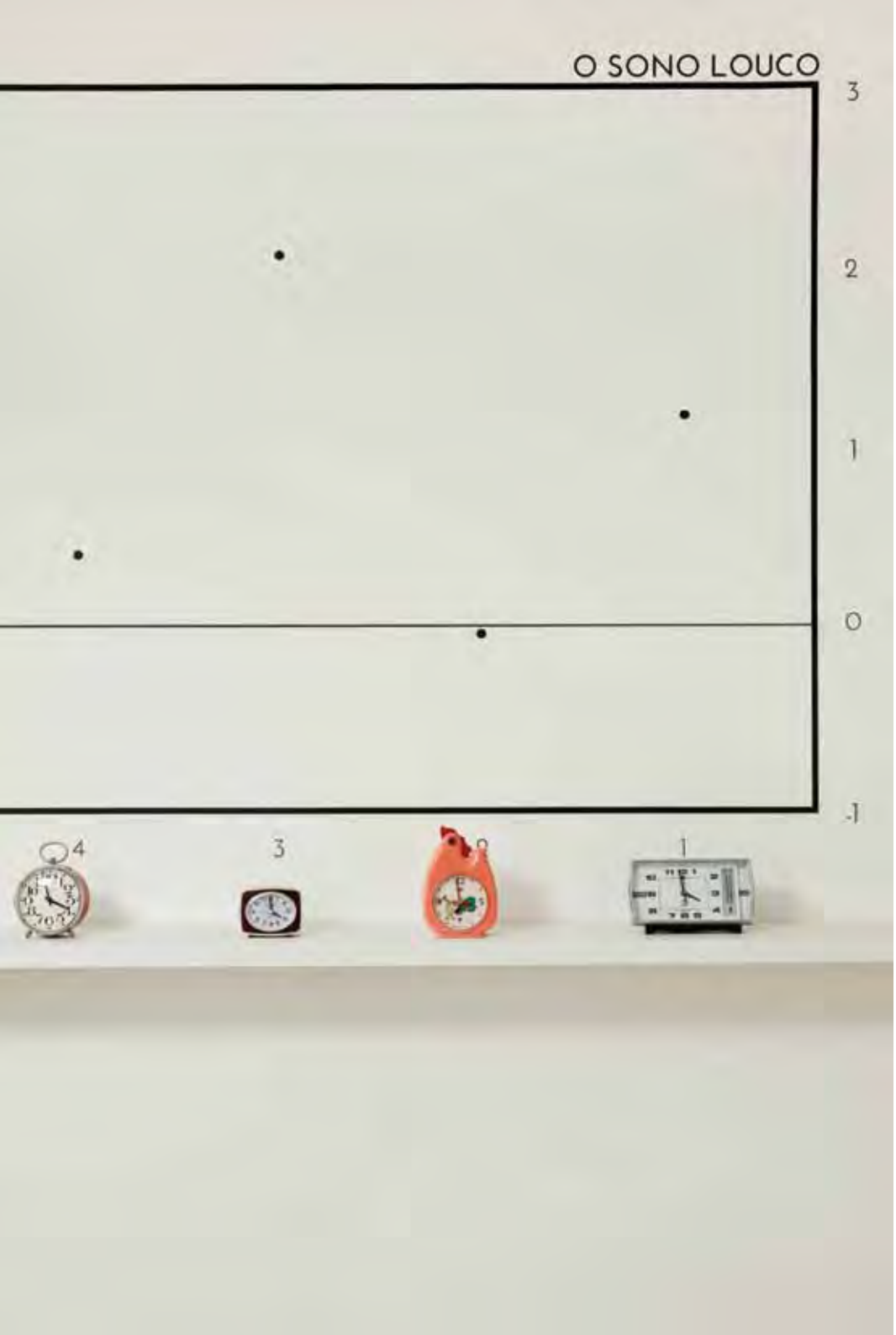
Nunca quis ser historiador, mas gosto bastante de História e alguns de meus interesses teóricos cruzam frequentemente o século XIX. Assim como Benjamin, também gosto de passar a maior parte do meu tempo na biblioteca, lendo velhos livros, tomando notas, indo a arquivos etc. Mas acima de tudo, assim como Benjamin, também gosto de acordar cedo. Contudo isso nunca ocorre. Toda manhã, fins de semana e feriados inclusos, eu luto com meu despertador. Desde a adolescência — quando meus pais deixaram de me acordar — eu ajusto o alarme de bom grado todas as noites e durmo com muita facilidade. Na manhã seguinte, entretanto, sou perfeitamente incapaz de determinar o que aconteceu. O alarme tocou? Ou eu o desliguei? Se foi esse o caso, quando? Não é fácil de dizer, já que não há nenhum padrão claro entre a hora estipulada do alarme e a hora em que de fato acordo. Às vezes isso me toma alguns minutos, às vezes algumas horas. A única coisa segura a se dizer é que a dor física está sempre envolvida. Sem mencionar, é claro, a culpa que segue naturalmente cada despertar tardio, após ter sido chamado por anos a fio de preguiçoso, indolente etc. Isso logo toma a forma de um círculo vicioso: quanto mais se tenta acordar cedo, mais frustração acompanha cada nova derrota. Nesse sentido, quer se acredite ou não que o amadurecimento de uma época dependa de nosso despertar, é mesmo uma pena que Benjamin não tenha terminado esse texto em particular, pois seu conteúdo teria sido muito útil para grandes dorminhocos como eu. "O que é apresentado a seguir", ele anunciava então, "é um ensaio sobre a técnica do despertar". (BENJAMIN, 2007, p. 433) Seja porque gosto de História — e acordando cedo eu teria mais tempo para ficar na biblioteca —, seja porque definitivamente desaprovo esse processo diário

de autopunição, decidi fazer algo a respeito. Decidi, em uma palavra, tentar minha própria "técnica do despertar". Ou, no pior dos casos, tentar estabelecer a impossibilidade definitiva da coisa. É assim que demonstrações funcionam em geral.

O sono louco (ou *Le Sommeil fou*, com um acento surrealista francês) é o título de um projeto exibido recentemente na forma de instalação na galeria Casamata, no Rio de Janeiro. Suas origens remontam, entretanto, a meus anos de estudante em Paris, os últimos dos quais passados sob uma dessas construções que tanto fascinaram Benjamin, a prestigiosa galerie Vivienne, onde se havia instalado recentemente o Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Combinando métodos de pesquisa acadêmica com prática artística, o projeto investiga meus próprios problemas de sono, por meio de um teste caseiro. O objetivo desse experimento era medir, da forma mais precisa possível, os intervalos de tempo entre a hora estipulada do alarme e a hora real de meu despertar durante um período de um mês. Era então a minha hipótese não se tratar de uma questão de quantas horas eu havia dormido, nem mesmo da "qualidade" de meu repouso noturno. O problema estava claramente ligado ao ato de despertar em si mesmo, a uma dificuldade anormal na passagem entre o sono e a vigília, isto é, algo da ordem de um transtorno psíquico transitivo.

A primeira dificuldade para realizar o experimento era de método: como reunir os tão necessários dados que comprovassem a existência de meu problema? É bastante fácil saber a que horas alguém deveria ter acordado — trata-se da hora estipulada para o toque do alarme, representada na maioria dos despertadores mecânicos por uma agulha vermelha. Essa hora deverá ser chamada daqui em diante de Parâmetro X (Px.). Mas outra coisa é saber ao certo quando alguém realmente acordou — e isso dispensando a parafernália médica encontrada nos laboratórios modernos. Esse momento evanescente quando, ainda segundo Benjamin, "nós somos jogados para fora do reino do sono" é de fato um tanto misterioso. Chamemos então esse hipotético momento limiar de Parâmetro Y (Py.). Logo se tornou evidente que métodos de registro "artesanais", como tomar notas, mesmo de forma estenográfica, não dariam conta da tarefa. Como assinalou o escritor surrealista André Breton em 1922 em *Entrée des mediums*, ao relatar sua dificuldade em anotar seus sonhos, a memória é uma faculdade "profundamente deficiente e, de uma maneira geral, sujeita a caução". (BRETON, 1969, p. 120) Ademais, se meu problema era a passagem do sonho para a vigília, eu não podia contar com

Daniel Jablonski
O sono louco — quem vigia o vigia?, vista geral da exposição, 2014.
32 despertadores mecânicos, relógio de vigia noturno, bobinas de papel, projeção de filme em loop, vinil adesivo, 8 livros, caderno
dimensões variáveis
(Fonte: Acervo do artista)



Daniel Jablonski
O sono louco — quem vigia o vigia?,
detalhe da instalação, 2014.
(Fonte: Acervo do artista)

a minha consciência, sob a acusação de petição de princípio (*petitio principii*). Isso tinha de ser feito, em uma palavra, por uma máquina; uma que pudesse não apenas registrar minhas atividades noturnas, mas também reportá-las a mim mais tarde. Essa máquina é um relógio, é claro. Mas de que tipo? Após uma longa incursão na história dos relógios, esbarrei no único que me parecia capaz de parar o tempo, capturando um instante preciso com um golpe de mão, uma espécie de cronômetro reverso.

2.

O que veio a ser chamado de "relógio de ponto de vigia noturno", ou simplesmente "relógio de vigia", foi inventado já no século XVIII; mas o auge de seu uso se deu entre 1850 e 1950. Como consequência da emergência do capitalismo moderno e da revolução industrial, um grande número de fábricas e galpões começou a surgir, primeiro nos grandes centros e mais tarde nos subúrbios da Europa e dos Estados Unidos. Em uma época em que equipamentos de segurança como câmeras de vigilância ainda não existiam, a profissão do vigia noturno tinha uma importância vital, e um relógio que pudesse indicar a hora na qual o vigia contratado fazia suas rondas foi uma invenção muito bem recebida pelos empregadores.

Uma sequência do clássico filme de Fritz Lang *M – O vampiro de Düsseldorf*, de 1931, descreve de forma sucinta o funcionamento desse mecanismo revolucionário. Primeiro, vemos um grupo de bandidos invadir um galpão. Eles estão à procura de M, o procurado pedófilo, o qual está indiretamente comprometendo o crime organizado em Düsseldorf devido à intensa busca e aos cercos da polícia. Depois de render a segurança local, os bandidos se dão conta de que eles também terão de jogar o jogo do relógio para manter a polícia longe dali, pois é possível deter um homem, mas não um relógio. Assim, toda a sequência se desvia subitamente do objetivo do bandidos e passa a concentrar-se em sua preocupação em bater o ponto na hora certa: "Preste atenção", explica o chefe, "este é um novo tipo de relógio de ponto. E aqui estão as plantas do prédio. Se os dispositivos não forem acionados na hora certa, eles disparam automaticamente na delegacia mais próxima. Entendeu?" O que é então apresentado ao público dos anos 1930 como uma peça de tecnologia de ponta é uma versão alternativa deste engenhoso aparato gravador de tempo. Mais comum à época era uma versão portátil do mesmo, porém ainda bastante pesada, carregada sobre o ombro pelo vigia noturno como

Daniel Jablonski
O sono louco — quem vigia o vigia?, relógio de ponto de vigia noturno, 2014.
(Fonte: Acervo do artista)

um cantil e movida por um mecanismo à corda. Ele registrava precisamente a posição do vigia no tempo e no espaço durante toda a noite. Em cada um dos lugares pelos quais ele tinha de passar em sua ronda havia uma chave presa à parede em uma caixa de ferro. De tanto em tanto tempo, ele devia inserir uma dessas chaves e acionar o mecanismo, imprimindo assim um comprovante com a hora e o número da chave em uma pequena bobina de papel em seu interior — um registro detalhado, permanente e verificável da patrulha de cada noite.

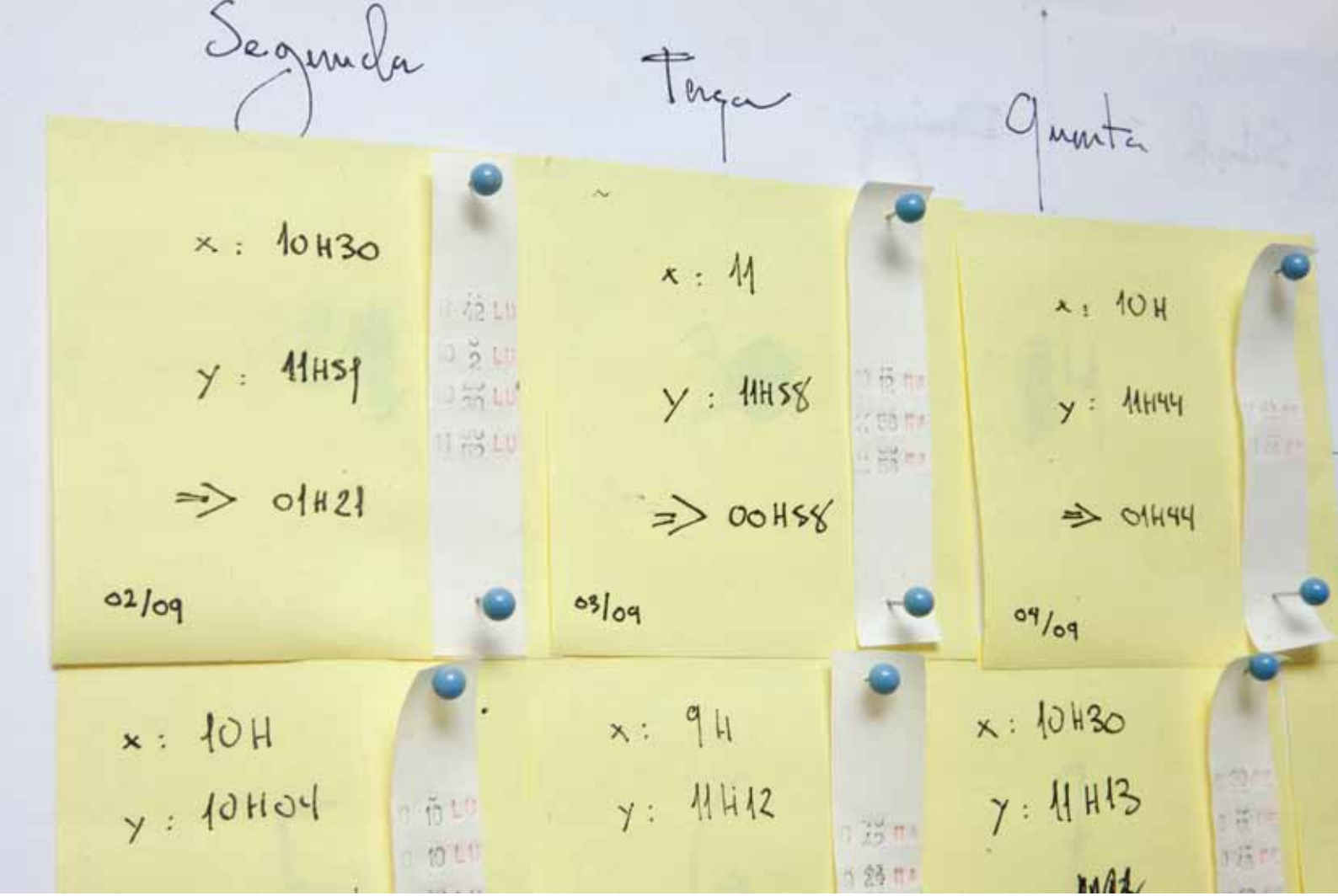
Mas da mesma forma que os bandidos passam a ser preocupar mais em bater o ponto do que procurar por M, a preocupação central dos patrões se havia desviado de vigiar sua propriedade para vigiar a pessoa designada para tal tarefa. É o que se percebe facilmente hoje ao ler um dos anúncios de venda do relógio de ponto: "Fornece verificação exata sobre o vigia; ineficiência detectada imediatamente; adulteração impossível sem detecção. Traz o maior desconto em taxas de seguro para este tipo de dispositivo. Custo inicial baixo; manutenção esparsa". *Esta* era a verdadeira questão do neurótico mundo do trabalho do século XIX, e não precaver-se contra eventuais ladrões: se o capitalista precisa dormir à noite, como ele pode ter certeza de que seu empregado está de fato vigiando sua fábrica, isto é, de que ele não está sendo enganado pagando alguém para dormir também? É o que parece apontar, igualmente, o historiador inglês E. P. Thompson em sua análise da transição do modelo de trabalho do camponês e do artesão, orientado para a execução de tarefas específicas, para o mais complexo sistema de trabalho da sociedade industrial: "Aqueles que são empregados", diz ele, "têm a experiência de uma distinção entre o tempo de seu empregador e 'seu' próprio tempo. E o empregador *tem* de usar o tempo de seu trabalho e garantir que não seja desperdiçado: não são as tarefas, mas o valor do tempo quando reduzido a dinheiro que é dominante. Tempo é agora uma moeda: ele não passa, mas se gasta". (THOMPSON, 1967, p. 61) Portanto, tudo se resume a uma só questão: quem vigia o vigia? E a resposta, convenientemente, é esta aqui: o relógio.

Não é uma coincidência que a chave-mestra que garante toda a estrutura do trabalho no século XIX seja uma máquina. Sua introdução nas fábricas não havia transformado profundamente apenas a relação do capitalista com sua propriedade, mas também a relação de homens comuns com seu produto: o produtor é alienado de suas capacidades produtivas, nos diz a teoria marxista. Ele já não é um produtor, mas, de certa forma, se torna uma espécie de vigia diurno, designado apenas para manter toda a maquinaria funcionando de maneira adequada. Afinal,

máquinas funcionam sozinhas ou, como se diz, automaticamente; no entanto, como nos lembra outro famoso invento do século XIX — o aparelho fotográfico —, de vez em quando elas necessitam também de um impulso orgânico para funcionar. E, claro, o homem se torna seu provedor, mas agora ele é chamado de "empregado". Suas tão celebradas faculdades mentais estão agora reduzidas a pressionar o botão, virar a chave e seguir as instruções. E não é de se espantar que já tenham sido organizadas em fábricas e usinas revoltas contra o relógio, esse mecanismo de alienação: uma significativa perda de consciência está aí, de fato, em jogo. Desse ponto de vista, um relógio de ponto não passaria de um mecanismo suplementar de alienação — por meio de dominação física — capaz de provar que seu portador esteve acordado durante a noite. Ele representaria assim, aos olhos do empregador, uma espécie de registro fotográfico da atividade noturna de seu empregado. Ou, numa corruptela do famoso "*ça a été*" de Barthes, "*il a été*", *il a été là*. Ele esteve aí. A cada vez que a chave, acorrentada à parede, é inserida no mecanismo, o relógio de ponto produz uma evidência irrefutável do estado de vigília do vigia: "eu estou acordado, eu estou acordado", e assim por diante — o que será lido na manhã seguinte pelo empregador como: "ele esteve acordado, ele esteve acordado", e assim por diante. As inscrições na bobina de papel, contendo dia, hora e posição do empregado durante suas rondas noturnas, poderiam ser vistas aqui, como índices ou rastros de uma consciência. Fotografias instantâneas tomadas no escuro.

Pensei então que, me submetendo a esse dispositivo, poderia observar meu próprio sono e manter um registro de minha atividade noturna, desdobrando-me assim nas posições do empregado e do empregador. Ou, ao menos, estabelecer o intervalo real entre os parâmetros X e Y de forma estritamente mecânica. E foi o que fiz no mês de agosto de 2013, ao dormir no período de um mês amarrado a um desconfortável relógio de ponto de vigia noturno e virar a chave no mecanismos a cada vez que sentisse estar acordando. A última vez que o fizesse pela manhã, deveria ser então a definitiva. Com a exceção de que a chave, no meu caso, já estaria inserida no relógio durante a noite — eliminando o parâmetro espacial original e, com ele, a analogia com a figura do sonâmbulo —, o funcionamento me parecia ser exatamente o mesmo: um impulso orgânico, produzido por uma consciência reduzida, dispara o dispositivo mecânico.

Ora, não estaria eu manipulando os resultados com a expectativa de ter de virar a chave pela manhã? Não mais do que alguém que vai a um instituto do sono, é conectado a todo tipo de



Daniel Jablonski
O sono louco — quem vigia o vigia?, inscrições nas bobinas de papel, 2014.
(Fonte: Acervo do artista)

fios e eletrodos e, ainda assim, lhe é dito para "dormir normalmente". Em um experimento no qual tanto o sono quanto o sonho estão sendo monitorados, estados psicológicos importam: eles não podem ser excluídos; ao contrário, devem ser interpretados. E os resultados mostraram que frequentemente, e apesar de meu problema de sono pela manhã, eu havia acordado diversas vezes durante a noite. Em uma ocasião até cinco vezes, mas eu não podia lembrar de nada. E este era também um ponto importante do problema: enquanto tenho a impressão de sonhar muito, nunca lembro de nada. Não tenho, até o dia presente, mais que dois ou três sonhos que pudesse contar a meu psicanalista... Se esse apagamento sistemático de todo o "conteúdo onírico" de meus sonhos era também parte da questão, agora eu ao menos tinha números. Eu havia produzido a evidência de que algo estava errado. Mas o quê? Os resultados da experiência pareciam apontar para a existência de um distúrbio psíquico ainda desconhecido, consistindo em uma clara resistência ao despertar, isto é, um problema de transição entre o sono e a vigília, pois o tempo médio de uma hora e vinte minutos não é, por nenhum critério conhecido, um atraso aceitável para o despertar. Decidi, assim, fazer o que faço em geral: pesquisa. E resolvi começar por uma doutrina perfeitamente contemporânea dessa época das máquinas e da alienação no trabalho: a então nova "ciência dos sonhos" de Sigmund Freud.

3.

Não é surpreendente que o pai da psicanálise tenha recorrido ao aparelho fotográfico como uma "analogia tosca, porém adequada" (FREUD, 2010, p. 199) para esclarecer como a *psique* realmente funciona. Por volta da década de 1910, a fotografia já era uma prática familiar a todos os senhores de boa educação da Europa. Como se lê no ensaio *Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na psicanálise*, de 1912: "O primeiro estágio da fotografia é o negativo; toda imagem fotográfica tem de passar pelo 'processo negativo', e alguns desses negativos, que superaram bem a prova, são admitidos no 'processo positivo', que conclui com a imagem". (FREUD, 2010, p. 199-200) A analogia aponta ainda para o fato de que, ainda que intimamente relacionados, assim como a luz e as lentes, os processos inconscientes (Ics.) e pré-conscientes (Pcs.) não são idênticos. Nem mesmo em prioridade, pois todo processo psíquico, diz ele, tem sua fonte no inconsciente e pode depois mover-se — ou não — para

regiões mais conscientes, dependendo de sua natureza e da intensidade da "censura" exercida pelo pré-consciente. Mas a analogia de Freud tem de passar por mais um espelho para ser compreendida, uma vez que a inversão da fonte luminosa, da percepção para o inconsciente, tem implicações fortes. Enquanto a imagem fotográfica convencional depende da luz do dia — sobretudo no século XIX —, o momento privilegiado para que tais imagens oníricas se revelem é durante a noite, no escuro, quando esse "processo de exame" é menos rígido. Esta é a famosa tese de Freud: com a necessidade da consciência de repousar à noite, vem também um relaxamento de seus poderes de censura, de forma que o desejo, ainda que travestido, por fim encontra uma maneira de se expressar. Em nossos sonhos, ele escreve, "um pedaço do inconsciente emergiu na consciência, o que normalmente não seria possível". (FREUD, 2010, p. 200) A imagem onírica invertida serviria, então, aos praticantes dessa jovem ciência como índices de nossa atividade inconsciente (ou nas palavras de Freud: "provas ou signos").

Contudo, seria sem dúvida um erro diminuir a importância dos sonhos para o "sistema secundário", o pré-consciente. Sonhos podem muito bem representar a realização de algum desejo reprimido da infância, mas também servem a outro desejo específico e incontornável: o desejo de dormir. E este, como percebe-se facilmente ao ler o famoso capítulo 7 da *Interpretação dos sonhos*, é um desejo atípico. A começar porque ele tem sua origem no sistema pré-consciente (Pcs.), e não no inconsciente (Ics.). Ao contrário de todos os outros desejos, ele não possui um conteúdo específico, apenas uma forma, de modo que não importa realmente qual desejo esteja em questão em determinada noite, o desejo de dormir nos acompanhará todas as noites. Esta é a razão por que os sonhos são, para Freud, uma espécie de "formação de compromissos" (FREUD, 1987, p. 525), servindo a ambos os sistemas: ao darem ao inconsciente a ilusão de realizar um desejo, os sonhos retomam o controle sobre o fluxo de energia noturna, garantindo assim a realização do desejo de dormir. Ou, como ele diz:

> O sonho tomou para si a tarefa de recolocar sob o controle do pré-consciente a excitação do Ics. que ficou livre; ao fazê-lo, ele descarrega a excitação do Ics., serve-lhe de válvula de escape e, ao mesmo tempo, preserva o sono do pré-consciente, em troca de um pequeno dispêndio de energia de atividade de vigília. (FREUD, 1987, p. 526-7)

De um ponto de vista estritamente energético, é mais econômico deixar as moções inconscientes fluírem durante a noite do que tentar manter a função de censura ativa. Em vez de

apenas bloquear o fluxo dos desejos, como durante o dia, o pré-consciente age aqui, em um modo de atenção reduzida, como um aparato de regulação. É bastante significativo que Freud utilize aqui a expressão "válvula de escape", a qual pode ser chamada também de válvula de pressão. Trata-se de um termo de mecânica fazendo eco a outra interessante "analogia física" de que se serve o autor: a da represa. Essa estrutura faz mais do que somente barrar o fluxo da água; sua função é regulá-lo. Freud usa a palavra alemã *Abströmen* para descrever a natureza da energia do inconsciente do sistema primário, algo como uma "livre descarga de quantidades de excitação", tal qual lemos na nota de pé de página do livro, com a conotação de uma "saída torrencial". (FREUD, 1987, p. 543) O sistema secundário, ele acrescenta, "represa" então esse fluxo. Temos aqui, portanto, dois sistemas distintos trabalhando de forma complementar.

É bastante revelador encontrar ainda, próximo à ideia da máquina, o campo lexical da água, pois a água sempre foi de certa forma uma metáfora privilegiada para a passagem do tempo. E não é uma coincidência que algum dia tenha ocorrido a alguém utilizar o princípio de uma das primeiras máquinas construídas — o moinho de água — para medir o tempo. O primeiro relógio mecânico de que se tem notícia, movido a água, foi concebido no século XI nas bases de um moinho pelo polímata chinês Su Sung. Foi só muito mais tarde, no seio de um mundo ocidental cada vez mais abstrato, que outro processo natural periódico substituiu a água: a oscilação do pêndulo. Esse movimento, descoberto por Galileu Galilei, capaz de ser infinitamente repetido e mensurado, foi utilizado então no primeiro relógio de fato mecânico em 1656, por Christian Huyghens.

Assim como para os dois sistemas descritos por Freud anteriormente, cabe dizer que a natureza da água e a do moinho são sem dúvida distintas — contudo elas se conectam de alguma maneira, e a energia é transferida de um a outro. Da mesma forma, entre o suposto tempo "real" e o tempo mecânico, há com certeza um abismo ontológico, mas sua relação parece ser também regulada. Esta é a mesma estranha regulação que conectaria então o tempo do sono com o tempo do sonho. Embora fique claro que não são o mesmo — e Freud rejeita claramente a teoria de Goblot segundo a qual os sonhos ocorreriam apenas em fases transitivas do sono —, eles estão relacionados. A função dos sonhos, diz Freud, é manter o corpo em descanso por algumas horas. Eles são, desde sua dimensão atemporal, "os guardiões do sono"; este último, um fenômeno não só regulado por necessidades fisiológicas, como também subjugado pela divisão do tempo herdada do século XIX.

4.

Mas os sonhos sempre "têm um efeito despertador" (FREUD, 1987, p. 523), acrescenta ele. Seja porque a energia corporal foi inteiramente restaurada ou porque algo deu errado nas moções inconscientes — como em sonhos de angústia, por exemplo —, o despertar é também uma função vital dos sonhos. Em um texto intitulado *Sobre os sonhos*, a analogia com o moinho é explicitada: "como a mãe, por exemplo, é acordada pelo choramingar de seu bebê, o moleiro pela paralisação de seu moinho, e a maioria das pessoas, ao ser suavemente chamada por *seu* próprio nome". (FREUD, 1987, p. 606) E Freud aponta aqui para um novo personagem: o moleiro, o indivíduo responsável pelo funcionamento do moinho. Seu trabalho é bastante similar ao do vigia noturno. E é também interessante notar que o mesmo efeito de alienação da máquina vem sempre trazer uma perversão às suas promessas liberadoras originais. Estas já podem ser encontradas de forma explícita em um fragmento do antigo epigramista grego Antípatro de Tessalônica, no qual se faz o primeiro elogio de uma máquina (85 a.C.) por sua utilidade na moagem dos grãos e na subsequente redução do trabalho humano:

> Para de moer o grão, ó mulher que te esfalfas no moinho, dorme até tarde, mesmo que o canto do galo anuncie a alvorada, porque Deméter ordenou às ninfas que realizem por suas mãos o trabalho e, inclinando-se no cimo da roda, elas fazem girar as pás que movimentam a pesada pedra molar de Nysis. (GIMPEL, 2001, p. 20-21)

Isso, é claro, revelou-se uma grande ilusão: a redução do trabalho de um homem pela máquina sempre vem ao preço do emprego de outro homem — nesse caso, do moleiro. Isso também se aplica ao século XIX: os sonhos agradáveis do empregador dependem por completo da consciência (ainda que reduzida) de seu empregado, o vigia noturno. E este é também finalmente citado no texto de Freud: "Os sonhos agem", ele escreve em 1901, "como um vigia noturno consciencioso, que primeiro cumpre seu dever pela supressão das perturbações, para que os cidadãos não sejam despertados, mas depois continua a cumpri-lo, indo ele próprio acordar os cidadãos, quando as causas da perturbação lhe parecem graves e de um tipo que ele não pode enfrentar sozinho". (FREUD, 1987, p. 606)

Antes nos perguntamos: quem vigia o vigia? Poderíamos dar um passo atrás e perguntarmo-nos agora: o que exatamente esse vigia está vigiando? Com certeza não o que ele foi designado para vigiar, isto é, a propriedade privada do empregador. Ele vigia, antes, o sono

tranquilo do seu empregador. Com o início da sociedade industrial, se modificam sensivelmente também as relações sociais entre segurança e sono. Se antes, o soberano era ainda visto como uma espécie de grande "vigia", responsável pela segurança até do mais pobre de seus súditos, é agora uma classe específica que exigirá do Estado proteção contra as demais: a burguesia. E essa segurança não diz respeito apenas à sua integridade física durante o dia, no comércio com os demais indivíduos, mas também à de seus bens materiais durante a noite, enquanto dormem. A posição do vigia noturno privado vem, desde essa época, sanar as insuficiências do Estado em seu papel de refrear a "ansiedade" do sujeito em relação à sua propriedade, para que este possa dormir. Ora, se o vigia noturno é de fato o guardião do sono do seu empregador, é ele o único encarregado por garantir a realização dos desejos reprimidos de infância deste último. Ou, pelo menos, de seu desejo de dormir. Em termos puramente freudianos, poderíamos dizer que esse empregador obsessivo e controlador durante o dia se torna uma criança durante a noite, acreditando plenamente no conteúdo dos seus sonhos. Ao fazer isso, conclui Freud, "nosso eu tende a se comportar como uma criança; dá crédito às imagens do sonho, como se quisesse dizer: 'sim, sim! Você tem toda a razão, mas deixe-me continuar dormindo!'" (FREUD, 1987, p. 606)

Segue aqui uma tentativa de interpretação do transtorno psíquico do qual eu acredito sofrer: *Eu sou esse empregador, que é também uma criança à noite. E toda a questão é: meu "guardião" também parece estar adormecido e ninguém está vigiando meu sono. Um claro desejo de retorno à infância estaria aqui explícito, não porque todo sonho é a realização de um desejo infantil ou porque, numa palavra, todo sonhador é uma criança ("sim, sim!"); mas, em última instância, porque eu estaria ainda esperando que outra pessoa — digamos, meus pais — me acorde pela manhã. Como uma criança, eu me desligaria à noite de todas as minhas responsabilidades adultas, evacuando toda a "atenção" que me é tão característica... Porém, infelizmente, eu vivo sozinho e não há ninguém para me acordar... Nessa luta diária e dolorosa entre o sono e a vigília estaria em jogo então um processo de amadurecimento que já tomou um quarto de século para acontecer, indo do meu nascimento até aquele momento. Toda manhã, nessa fase transitiva, que me toma de poucos minutos a longas horas, eu teria de "crescer" de uma criança sonhadora a um adulto neurótico de 28 anos. Isso explicaria por que sempre detestei a escola: só porque era muito cedo pela manhã. E o mesmo poderia ser dito de meu amadurecimento acadêmico, que foi bastante tardio. Poderia ainda explicar, finalmente,*

meu péssimo humor pela manhã, como resultado da culpa por ter acordado sempre "tarde demais". Afinal, toda manhã o empregador pune essa criança que lhe tomou o lugar durante a noite pela negligência de haver deixado sua propriedade privada sem vigilância.

5.

Na sequência de minha fala no congresso em que apresentei o projeto pela primeira vez, em outubro de 2013, pessoas de grupos distintos me perguntaram se já havia lido o último livro do filósofo norte-americano Jonathan Crary, intitulado *24/7 – Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Aproveito a publicação deste artigo para lhes responder brevemente, ainda que com um ano de atraso. No volume em questão, me parece, Crary busca expandir a crítica marxista tradicional às novas ferramentas de alienação do século XXI. Após a ocupação de todos os territórios livres do planeta, o novo capitalismo global coloniza agora o tempo do homem, borrando em definitivo as fronteiras entre trabalho e ócio e transformando-o em fornecedor e consumidor de sua própria imagem, eternamente disponível nas novas mídias digitais. E ele sentencia: "Um mundo 24/7 iluminado e sem sombras é a última miragem capitalista da pós-história de um exorcismo da outreidade [otherness] que é o motor da mudança histórica". (CRARY, 2013, p. 9) Diante desse cenário, o sono — com sua interrupção diária do ritmo frenético da vida contemporânea — é alçado à categoria de forma de "resistência biopolítica". Só nos resta, diz ele, dormir profundamente e sonhar coletivamente com dias melhores. Esse raciocínio é revelador no que se distingue do que foi a tentativa de Walter Benjamin há quase um século: a saber, de "interpretar o século XIX como a consequência do sonho". Enquanto Crary, vítima de um sintoma de sua época — a insônia —, faz um elogio rasteiro do sono, Benjamin já nos brindava com uma tentativa de voltar ao marxismo após a psicanálise, e não a despeito dela. Tratava-se, para o filósofo alemão, de "transferir" as descobertas de Freud "do individual ao coletivo", procurando identificar um caráter expressivo nas partes viradas para o sonho que modelam uma época: não apenas em pessoas, em seus medos e desejos, mas também "nos primeiros produtos e edifícios industriais, nas primeiras máquinas [...], nos primeiros grandes armazéns, anúncios publicitários". (BENJAMIN, 2007, p. 435) Não é de se espantar, portanto, que Crary não veja na teoria analítica de Freud mais que um signo, entre outros, da neutralização da eficácia social dos sonhos ou, em suas palavras, de um

Daniel Jablonski
O sono louco — quem vigia o vigia?, vista geral da exposição, 2014.
(Fonte: Acervo do artista)

"apagamento mais vasto da possibilidade de sua significação trans-histórica". (CRARY, 2013, p. 108) Ao atribuir sua origem à infância traumática do indivíduo, Freud teria tentado "domesticar o que estava fora de seu controle", levando a cabo assim o projeto pequeno-burguês de "privatização dos sonhos". (CRARY, 2013, p. 107)

A despeito da superficialidade gritante de sua crítica, a qual parece ignorar o aspecto radicalmente coletivo do inconsciente já vislumbrado por Benjamin, Crary acaba por levantar uma questão fundamental: a relação profunda entre o capitalismo industrial e a psicanálise na virada do século XIX para o XX. A analogia do sonho como vigia noturno não é fortuita em Freud, e o relógio de ponto é apenas um dos muitos dispositivos dessa época que apontam para a homologia fundamental entre as funções de "controle" nas duas esferas sobre as quais estas legislam: as relações de trabalho de um lado e a *psique* humana de outro. Mas há aqui uma escolha. Ou se toma a via marxista clássica, ainda que atualizada aos dilemas do século XXI, e se segue pregando a libertação do homem por meio do combate contra as mais diversas formas de alienação; ou se toma a via de um marxismo assombrado por fantasmas e desejos, sugerindo que a alienação pode ser um efeito estrutural e, portanto, condição mesma da liberdade a ser alcançada. Pois o inconsciente, se pensado como aquilo que separa o sujeito de si mesmo de entrada, parece funcionar ele próprio como uma máquina, descentrando o ser humano e a consciência de seu lugar de privilégio simbólico. E vai de si que este não pode ser "individual", uma vez que ao sujeito, ao burguês, ao patrão mesmo, cabe agora controlar os "fluxos de energia" que dele se desprendem sozinhos, automaticamente. Por isso, a partir de Freud — e sob risco de complicar todo o importante campo da luta de classes — todo capitalista é também um proletário de si mesmo, encarregado do controle de seus processos inconscientes. Desse ponto de vista, não seria suficiente dizer apenas, como Crary, que a psicanálise é um subproduto do sociedade burguesa. Haveria de se dizer, muito mais além, que as próprias relações de trabalho no capitalismo industrial já tinham algo de inconsciente; que, em uma palavra, todos os produtos, as indústrias, as máquinas e os armazéns que Benjamin buscava se apresentavam no espaço coletivo como uma espécie de arquitetura estrutural da *psique* humana. E, em primeiro lugar, o relógio. É o que parece sugerir um provocador Jacques Lacan, indo de um só golpe contra toda a tradição francesa do "tempo verdadeiro", de Bergson a Canguilhem, ao afirmar em 1955: "As máquinas são outra coisa. Isso vai muito mais longe, na direção daquilo que realmente somos, do que as próprias pessoas que as

constroem suspeitam [...]. A máquina encarna a mais radical atividade simbólica no homem, e ela era necessária para que as questões se colocassem no nível em que as colocamos para nós". (LACAN, 1985, p. 98)

Referências

BENJAMIN, Walter. Passagens parisienses II (1927-1929). In *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (1928). *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRETON, André. Entrée des médiums. In *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1969.

CRARY, *Jonathan. 24/7 – Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres, Nova York: Verso Books, 2013.

FREUD, Sigmund. Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na psicanálise (1912). In *Obras completas*, Volume 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900), seguido de *Sobre os sonhos* (1901), Volume 2. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GIMPEL, Jean. *A Revolução Industrial da Idade Média* (1975). Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001.

LACAN, Jacques. *Seminário II* (1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

THOMPSON, Edward Palmer. Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past and Present*, Oxford, n. 38, p. 56-97, dez. 1967.

A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson

*Tania Rivera**

RESUMO: Estabelecendo um diálogo entre Walter Benjamin e Sigmund Freud, esse ensaio propõe que a memória seja pensada como um *gesto* – o gesto político e estético pelo qual o sujeito surge na cultura. Para discutir essa ideia, exploramos a série de *Polagens* do artista brasileiro Marcos Bonisson, que combina tiras de polaroides de maneira a mixar diferentes espaços e tempos.

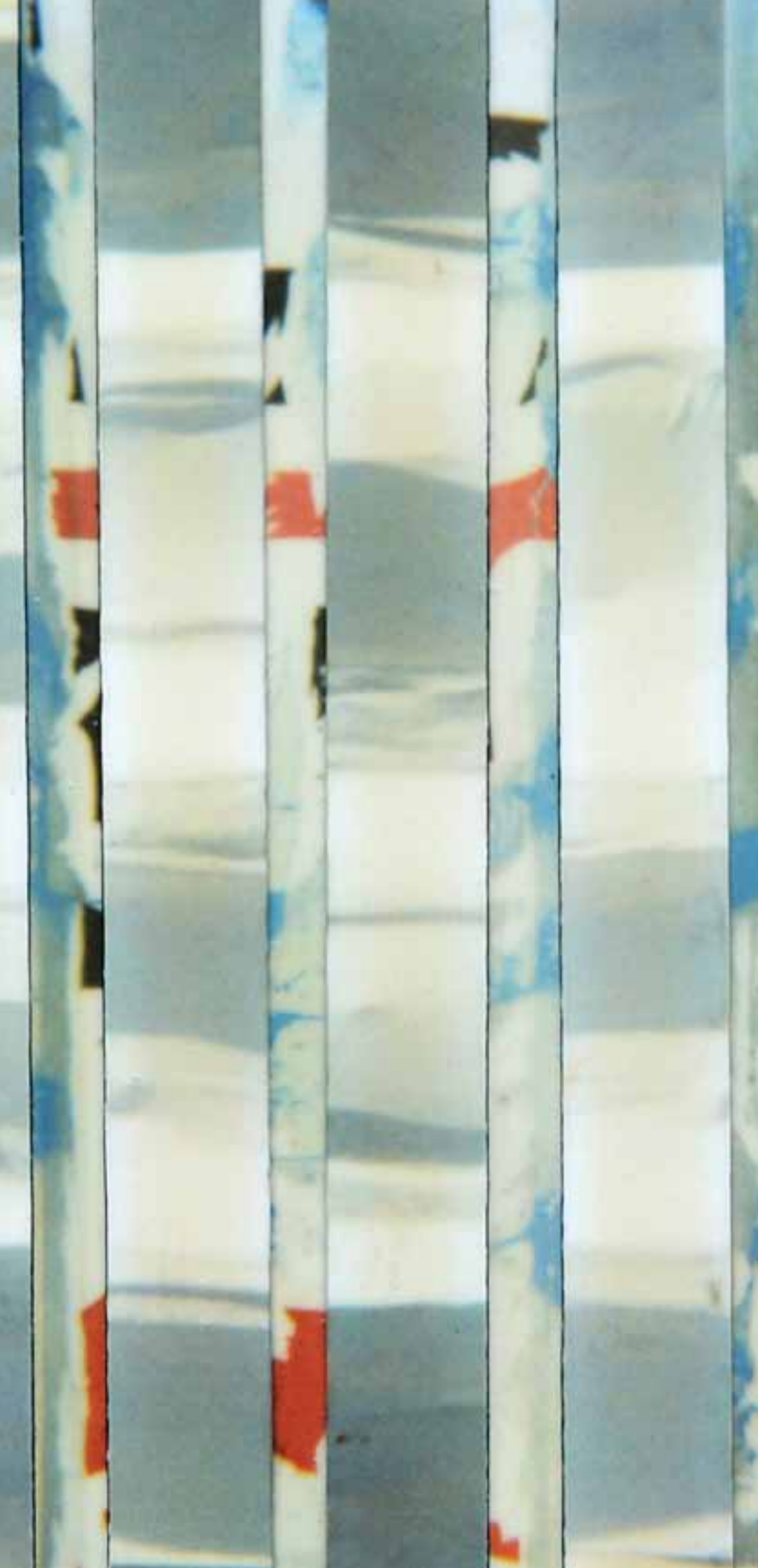
PALAVRAS-CHAVE: memória, gesto, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Marcos Bonisson

ABSTRACT: Trying to put in dialogue Walter Benjamin and Sigmund Freud, this essay proposes to think memory as a *gesture* – the political and aesthetic gesture by which the subject emerges in the culture. To discuss this idea, we explore the *Polages* series by the brazilian artist Marcos Bonisson, that combine strips of polaroids in order to mix different spaces and times.

KEYWORDS: memory, gesture, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Marcos Bonisson

A memória não tem nada a ver com o arquivo. Seu funcionamento é menos o do armazenamento que o do relâmpago, da centelha luminosa. "A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz", diz Benjamin em um trecho famoso. "O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido" (BENJAMIN, 1994/1940,

*Tania Rivera é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). É pesquisadora bolsista do CNPq e autora dos livros *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (EdUFF, 2012) e *O Avesso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (CosacNaify, 2013), entre outros. E-mail: taniarivera@uol.com.br



p. 224), precisa o filósofo, encantado pela "memória involuntária" pela qual Marcel Proust, ao provar uma *madeleine*, reencontra vivamente sua infância, para logo perdê-la novamente.

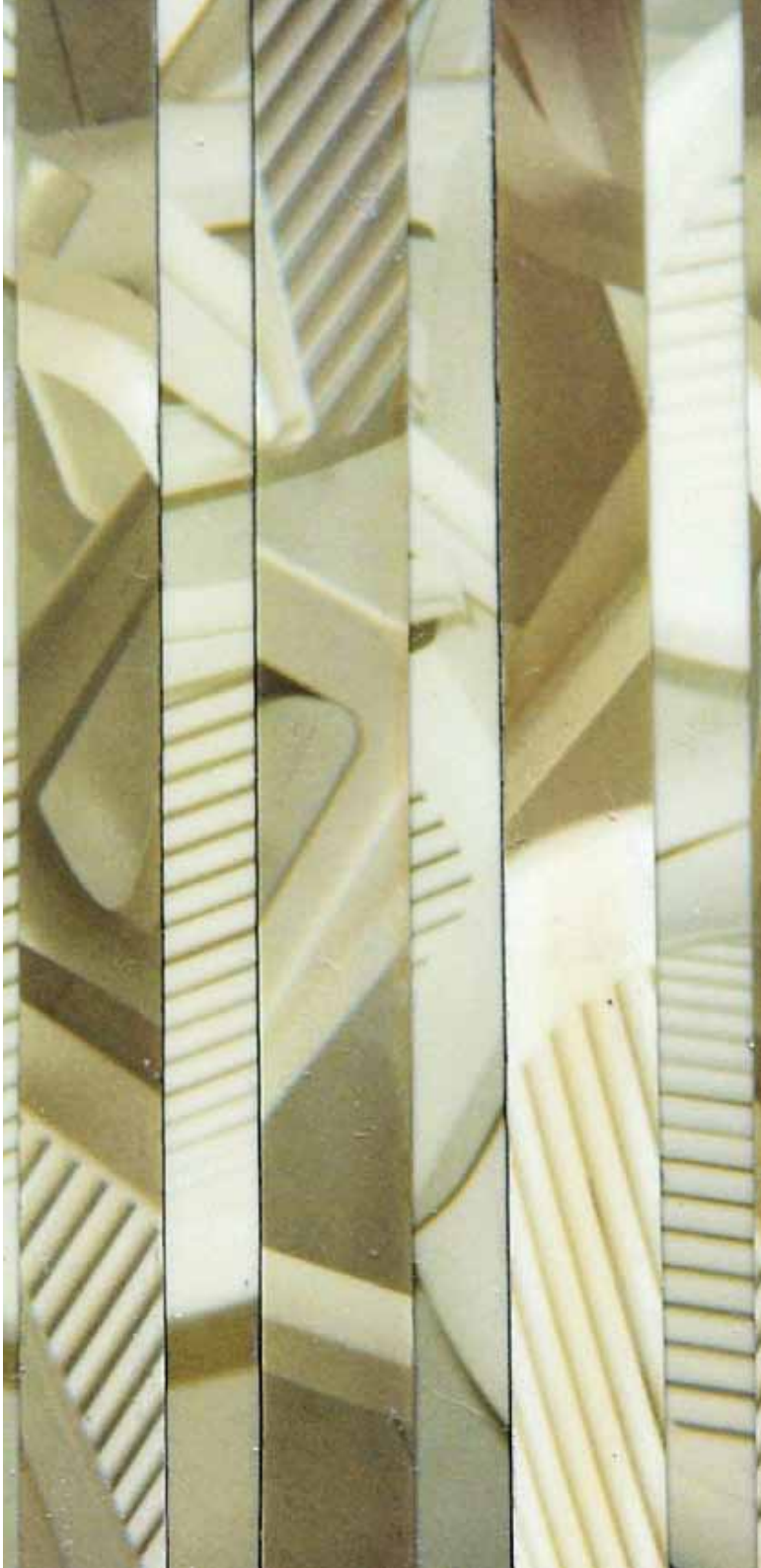
Não é apenas redutor conceber a memória como conjunto organizado de registros perceptivos e cognitivos a partir de fatos e objetos, pronto para que dele se disponha em um momento posterior – podemos dizer que essa concepção é francamente ilusória, e talvez mesmo errônea. Ela só corresponde a uma parcela ínfima de nossa experiência, aquela do *memento* ou dos truques utilizados por estudantes para se lembrar de fórmulas no momento de exames acadêmicos. Nossa experiência cotidiana de falha e remanejamento de elementos na recordação deveria bastar para denunciar a complexidade da memória em sua relação com a linguagem, a narração e a ficção.

A "memória involuntária" de Marcel Proust já demonstrava a falácia de um Eu capaz de controlar a memória de modo a fazer dela um arquivo bem organizado à disposição do arquivista. O gosto da célebre *madeleine* misturada ao chá trazia de volta a Marcel não

apenas dados, mas um amálgama de sensações e representações que o fizeram reviver o passado por um curto instante. Nesse episódio, que faz da memória uma experiência vivida, é importante destacar, *en passant*, que o escritor aponta não só o caráter vívido e fugidio da memória, mas também uma prevalência do objeto sobre o sujeito. O passado subtraído à inteligência "está fora de seu poder e de seu alcance, em qualquer objeto material (ou na sensação que nos provoca tal objeto) que ignoramos qual seja". (PROUST citado por BENJAMIM, 2000/1940, p. 39) Não sou eu, o arquivista, quem se lembra: são determinados objetos que rememoram, alojando – em mim, porém fora de mim, no mundo – algum passado.

A noção de memória involuntária não me satisfaz inteiramente, porém, pois ela se coloca ao lado da "memória voluntária" como complemento e contraponto bem delimitado, como se entre

Página esquerda e direita:
Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)



elas não houvesse mistura, indefinição ou acavalamento. Ora, parece-me que Benjamin busca justamente um ponto de encontro entre ambas. Em *Sobre alguns temas de Baudelaire*, ele dá pistas disso, ao falar de uma conjunção, no seio da memória, entre "conteúdos do passado individual" e "elementos do passado coletivo". (Benjamin, 2000/1940, p. 40) A articulação entre ambos seria realizada pelo narrador, que não informa apenas de modo a comunicar um acontecido, mas o incorpora em sua vida de modo a fazer dele uma verdadeira transmissão da experiência. Nos cultos, com suas cerimônias e festas, tal fusão também se renovaria, e a memória voluntária e a involuntária cessariam então, segundo o filósofo, de se excluírem mutuamente. É, portanto, na transmissão e no compartilhamento com o outro, em situações culturalmente delimitadas e relacionadas a um passado coletivo, que os dois tipos de memória poderiam conjugar-se.

Neste ensaio, quero explorar tal intercessão entre memória voluntária e involuntária como algo que poderíamos chamar de *memória viva*.

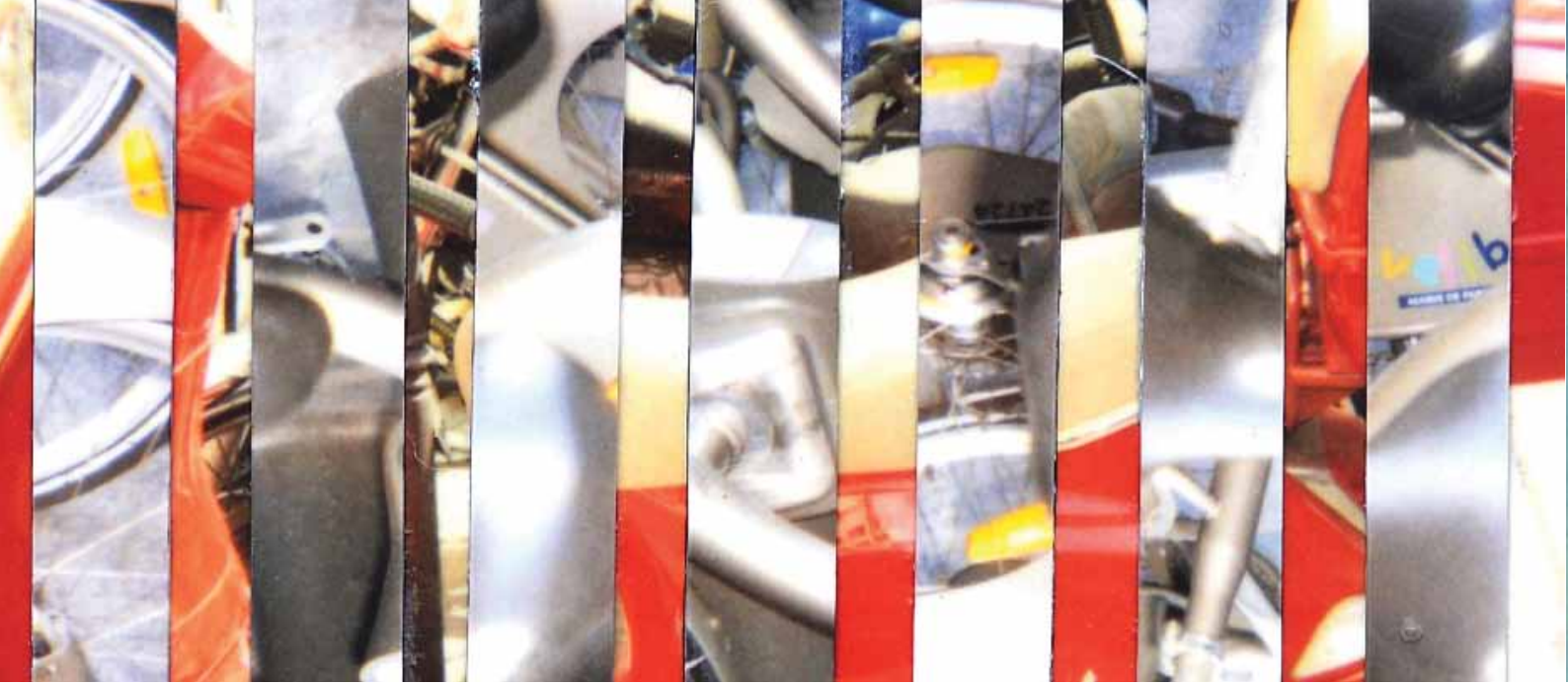
Repetir e recordar

Na memória viva algo se repete – como para Proust com sua *madeleine*. Mas a memória não se confunde com a alucinação, ela não chega a tornar totalmente presente o passado. Ela tampouco se deixa classificar imediatamente como "repetição" ou "elaboração", segundo os termos usados por Freud

em seu famoso texto *Recordar, repetir e elaborar*. **(**FREUD, 1986/1914**)** A memória, como sabemos, é uma questão central para o psicanalista e ela é sempre problemática – nela se trata não apenas daquilo de que nos lembramos, mas fundamentalmente daquilo de que não podemos nos recordar. Aquilo que resiste a ser lembrado não deixa de estar presente, subtraído à consciência, recalcado, e pode estar na origem de sintomas diversos, sob uma outra modalidade de memória: como ato que se repete.

O trauma nomeia justamente isso que marca uma vida e que se repete incessantemente, em vez de ser lembrado. Da repetição imemorial desse passado se poderia, segundo Freud, engatar um trabalho de memória capaz de elaborá-lo, ou seja, revivê-lo em palavras e transformá-lo, através de uma narração que o retome repetidamente e o desdobre em diferentes versões e pontos de vista. Longe de consistir em uma habilidade neurológica ou cognitiva, a memória é, assim, um verdadeiro *trabalho* – uma atividade pela qual o sujeito se apropria dos eventos aos quais está submetido, para deles fazer sua história. A prática psicanalítica baseia-se justamente nisso: tornar palavra o que insiste em repetir-se em ato. E para que isso se dê é necessária a presença de um outro – o psicanalista.

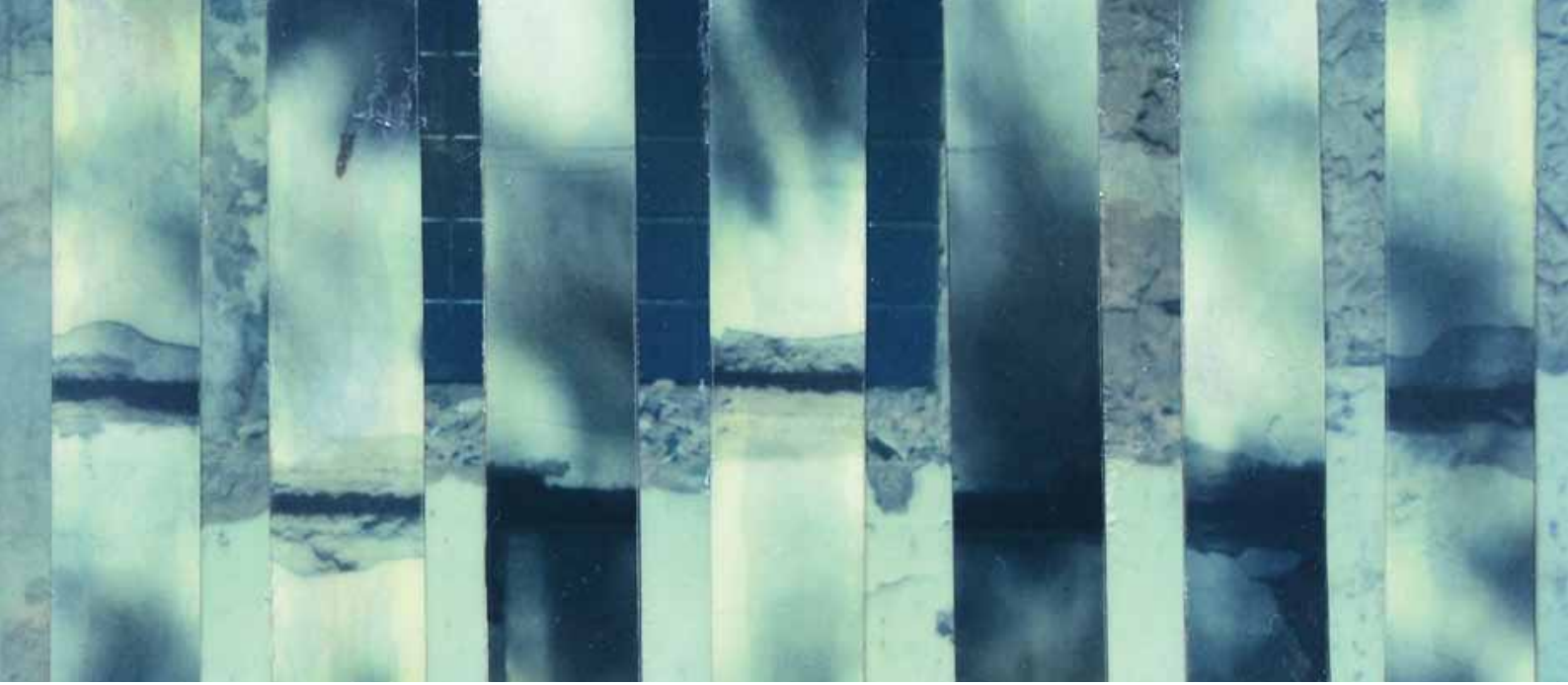
Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)



Página esquerda e direita:
Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)

Não me parece se tratar portanto, na concepção freudiana da memória, de uma separação estrita que permitiria uma caracterização excludente entre repetição (vida) e elaboração (memória), mas sim de um alargamento da própria noção de memória. Ela oscilaria sempre entre esses dois pólos, implicando não apenas o surgimento e a permanência da lembrança, mas também, fundamentalmente, uma espécie de discordância e resistência inerente à memória. Isso nos permite deslocar a ênfase comumente dada, no que diz respeito à memória, àquilo que é lembrado, para falar dela como campo de surgimento do sujeito.

Mais do que aquele que detém a capacidade de recordar, o sujeito seria aquele que se perfila entre lembranças e esquecimentos ativos, no agenciamento operante entre eles. Tentarei relacionar tal trabalho historicizante à noção de gesto, salientando nesta o modo de comparecimento do sujeito *com* e *para* o outro. Se a reminiscência é aquilo de que sofrem as histéricas, como diz Freud no início de sua prática terapêutica, a lembrança é algo que pode se endereçar



ao outro, como indica seu uso no sentido de presente ofertado a alguém, ou de *souvenir* de alguma viagem.

Quero falar, assim, da memória como gesto histórico e político – e eventualmente artístico. Para tentar apreendê-lo, travarei um diálogo com um trabalho do artista brasileiro Marcos Bonisson.

A memória como recorte

As imagens utilizadas por Bonisson em sua série *Polagens* vêm do diário pessoal em polaroide que ele mantém desde a década de 1980. As polaroides são como um registro intermitente, em fluxo, de sua relação com o mundo. Não se trata bem de um arquivamento de vivências em imagens, mas daquilo que o artista nomeia, seguindo o termo caro a Hélio Oiticica, como "repertório": inventário de vivências, coleção de momentos vividos. Mas o repertório diz respeito principalmente a diferenças, contrapontos entre imagens e vivências, em um aglomerado de mundo sempre *in progress*. As polaroides mostram coisas variadas: infiltrações em paredes de locais diversos, bicicletas, corpos, pátios parisienses ou personagens no arpoador, cores e formas. Desde 2001, Bonisson busca mixar tais diferenças em colagens – ou melhor,

Página esquerda
Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)

como ele expressa em um jogo de palavras: em *Polagens* – que são "trabalho de pintura" e "combinação de cores", em pura "swingagem"[1].

As *Polagens* misturam tempos e espaços distintos e combinam-se em puro *swing* de ritmo, cor e textura. Elas ressoam cortes e alternâncias, em um jogo geométrico que mantém uma tensão entre o figurativo e o abstrato e subverte a fotografia como registro de um momento e suporte da rememoração. Em vez de atuarem como registro de uma cena ou vivência, as fotografias são recortadas e misturadas com outras fotografias de lugares e tempos diferentes, tornando-se por vezes irreconhecíveis. O próprio artista muitas vezes ignora o que está retratado em algumas das polaroides. Na mistura que se apresenta em cada *Polagem*, somos convidados, no entanto, a reconhecer imagens – e quase a *nos lembrar* delas, apesar de não as termos anteriormente vivido. Seguindo a dinâmica entre figura e fundo tradicionalmente explorada pela Gestalt, tais imagens-recordações apresentam-se subitamente e transformam a percepção inicial de cada *Polagem*.

O fato de não ser possível, mesmo para Bonisson, recuperar do que se trata em algumas imagens não tem a menor importância, justamente porque não se trata do arquivamento de lembranças em imagens, mas sim de ativar, na imagem, uma centelha de memória involuntária. Trata-se de fazer da imagem uma memória *viva*, em vez de um registro morto de um momento passado – e de fazer dela uma memória "coletiva", no sentido em que ela não é propriedade de quem a viveu no passado, mas de saída se endereça a um outro e depende do reconhecimento deste. Se as lembranças são individuais, a memória talvez deva ser dita *transindividual*, na medida em que ela não se define por registros imutáveis de cenas, mas sim pela combinatória entre diferentes traços de recordação. Ela não é um conjunto de lembranças, mas sim jogo entre elementos discretos e diferentes uns dos outros – e nesse sentido ela funciona como a linguagem, segundo o próprio Bonisson. Antes de constituírem "frases", narrativas capazes de organizar um passado, as recordações talvez sejam fragmentárias, sujeitas a combinações

e capazes de pulsar, chamando-nos à sua presença (*Pulsar* foi, justamente, o título escolhido para a exposição deste trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio em 2012).

Cada polagem embaralha o tempo cronológico de modo a amalgamar diferentes momentos em uma só imagem (*Agora, antes e depois* chegou a ser cogitado pelo artista como um título possível). Além de cada uma dessas imagens inventadas pulsar, em seu jogo interno, a série de *Polagens* apresentada em sequência faz com que algo pulse entre elas, uma após a outra, e o olhar de cada espectador combina-as entre si de modo singular. Elas repetem e contrapõem elementos entre si, fazendo surgir um ritmo que reverbera no corpo e transmite memória.

Encobrimentos e pulsações

Há duas figuras fundamentais da memória em Freud. A primeira delas surge no início de sua obra e chama-se "lembrança encobridora". (FREUD, 1986/1899) Trata-se de uma cena que pode apresentar intensa vivacidade sensorial, apesar de não corresponder exatamente a fatos vividos. Com ela, o psicanalista ataca a crença no substrato perceptivo como registro direto da vivência e garantia de sua autenticidade. Em vez de elemento primário ao qual viria se acrescentar uma narrativa, a revivescência perceptiva aparece como resultado de uma narração (a que o psicanalista dará o nome de "fantasia"). Assim, nossas lembranças infantis mais nítidas revelam-se amiúde uma construção ficcional. Isso não retira delas, porém, um valor de verdade sobre o sujeito – pelo contrário, elas são para o psicanalista uma espécie de fotografia do infantil, pois transmitiriam algo fundamental à história do sujeito.

O que tal lembrança ficcional encobre é um acontecimento de que o sujeito não pode se lembrar diretamente: o trauma. Trata-se de algo radicalmente marcante na vida deste sujeito, pois coloca em questão sua própria existência (psíquica, e por vezes também física), por um excesso de excitações para o qual ele não estava preparado. O trauma só se inscreve na memória como *em falso*, como traço que não se apresenta como tal em rememorações, mas fornece uma espécie de fulcro em torno do qual se escrevem e organizam os elementos mnemônicos.

O que persiste na memória, o traço, a marca mnêmica, é incompatível com a consciência, segundo Freud. É impossível viver conscientemente aquilo que realmente marca – e tal é a razão mais fundamental que leva Freud à noção de inconsciente. Como diz Benjamin lendo Proust, só pode chegar a ser parte integrante da memória involuntária aquilo "que não tenha

Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)

sido vivido expressa e conscientemente". (BENJAMIN, 2000/1940, p. 41-42) Algo aconteceu e isso é fundamental, sem no entanto ter chegado a ser uma experiência – isso poderia ser tomado como uma boa definição do inconsciente, explicitando seu íntimo imbricamento à questão da memória.

Com muita frequência, as lembranças encobridoras não consistem em cenas integralmente ficcionais, mas em uma trama singular estabelecida com elementos de fatos vividos. Elas se parecem, então, com as *polagens* de Marcos Bonisson: entrelaçando elementos mnêmicos discreto-s oriundos de espaços e tempos diversos, a memória constrói cenas mais ou menos unificadas, mas que, se bem examinadas, revelam intervalos, cortes, interrupções entre as quais pulsa a força do trauma. Sob a trama por vezes bem cerrada da lembrança, a memória revela-se, portanto, perigosa, como assinala Benjamin em um de seus trechos mais conhecidos:

> articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994/1940, p. 224)

O trabalho da memória é aquele assinalado por Benjamim como sendo o do historiador: trata-se de se apropriar de algo perigoso, que clama por se repetir com violência. Da repetição mortífera do trauma o sujeito deve poder vir se *assujeitar*, de modo a afirmar-se como sujeito da experiência, pelo trabalho da memória. Apropriar-se da reminiscência correlaciona-se, assim, com amortecer os choques, com ligar os estímulos excessivos em uma trama fantasística. E tal trabalho de história talvez se dê, como ensinam as *polagens*, em pequenos gestos, cortes e rearranjos capazes de modificar a lembrança, forjando nela um lugar do sujeito. Tais *gestos mnêmicos* transformam a lembrança, por pouco que seja, desde que o presente se reconheça visado pelo passado – e possa, portanto, com ele se modificar um tanto.

Walter Benjamin, que era um extraordinário leitor de Freud, percebe que o trabalho sobre o trauma, na repetição, é uma tarefa *temporal.* O trauma se deu fora de tempo – ele veio sem que houvesse o tempo preparatório da angústia, e nos pegou de surpresa. A memória vem nos dar "o tempo para organizar a recepção do estímulo, 'tempo que incialmente nos faltou'", como diz Benjamin citando Paul Valéry. (BENJAMIN, 2000/1940, p. 43) A função da defesa diante dos "choques" (que renomeiam nos escritos do filósofo o trauma freudiano) seria aquela de atribuir ao acontecimento "um lugar temporal" preciso na consciência, e isso se dá em detrimento "da integridade de seu conteúdo". (BENJAMIN, 2000/1940, p. 44) *Um lugar temporal*: a curiosa formulação do filósofo parece nomear justamente aquilo de que falávamos com as *polagens*, que combinam tempos diferentes em uma mesma "cena" híbrida. Para poder operar tal atribuição de um lugar temporal, seria necessário romper a integridade do acontecimento: cortá-lo, recortá-lo e fazer dele fragmentos diversos, para depois rearranjá-lo como em uma lembrança encobridora. Essa operação consistiria na mais alta realização da reflexão, e equivaleria a converter "o acontecimento em uma *experiência vivida*". (BENJAMIN, 2000/1940, p. 44)

Recordar é viver, como diz o célebre adágio. Mas essa vida, essa vivacidade da memória implica não tanto o surgimento direto de elementos perceptivos, mas sim gestos diversos de quebra e rearranjo das lembranças.

Freud retomará a questão da memória em 1925 com o modelo do *bloco mágico*, brinquedo até hoje existente, que consiste em uma superfície com várias camadas internas, na qual se

pode escrever e apagar à vontade, usando um instrumento pontiagudo sem tinta. (FREUD, 1986/1925) A pressão deste instrumento faz com que zonas das camadas superiores do aparelho fiquem em contato com sua camada interna, feita de cera ou material moldável, formando linhas visíveis. Graças ao acionamento de um dispositivo que elimina o contato entre as camadas, a superfície pode tornar-se novamente neutra e pronta para receber novas inscrições. O psicanalista ressalta no bloco mágico o fato de que, mesmo após seu "apagamento", todas as inscrições permanecem marcadas na camada de cera, ainda que não sejam mais visíveis na superfície. O bloco seria realmente mágico se tais marcas mnêmicas escondidas pudessem às vezes ressurgir por elas mesmas, como acontece em nosso aparelho psíquico. Nessa concepção de memória, trata-se, assim, de palimpsesto, da aparição de inscrições antigas em uma mistura de tempos e espaços e de acordo com um ritmo variável, um batimento imprevisível entre diferentes camadas.

A memória é, nesse modelo, concebida como uma escrita que põe em jogo não exatamente imagens e narrativas, mas sim traços mnêmicos que poderiam dar origem tanto a imagens quanto a palavras. Como escrita, ela parece pressupor um agente desta ação – uma mão que viria de fora do bloco mágico para nele inscrever algo. Antes de compreender, apressadamente, que o sujeito seria o senhor dessa escrita, é importante assinalar que ele não pode ser localizado "fora" do bloco – não se trata neste dispositivo de um instrumento à mercê do sujeito, mas sim de pensar a memória como o próprio aparelho psíquico. O sujeito não pode, portanto, ser tomado como senhor da escrita – ele não é mais do que aquilo que se conforma, de maneira efêmera, entre esses traços, seus cortes e intervalos. Ele corresponderia mais à pulsação de inscrições, ao arranjo temporal entre elas, do que à mão que as teria originalmente efetuado. Os traços vêm de fora – como mostra o trauma – e entre eles o sujeito poderá surgir, ao fazê-los seus, no arranjo pulsante da memória.

Em uma "geometria do acaso" (para usar uma expressão de Marcos Bonisson), as *polagens* nos ajudam a conceber um *gesto mnêmico* capaz de configurar um espaço temporal que, em um dado instante, pode dar lugar ao sujeito. Esse gesto é aquele pelo qual o presente se volta para o passado e se reconhece visado por ele – ou deixa que ele se dissipe, veloz.

Tal gesto tem algo de irredutivelmente corporal, como mostra a manipulação de fotos por Bonisson. As polaroides são, para ele, películas, corpos que se trata de "estripar", delicadamente, em uma operação quase cirúrgica. Falando do que chama "ato analítico", Jacques Lacan menciona uma "página que só pode ser virada por um gesto que modifique o sujeito". (LACAN,

Marcos Bonisson
Pulsar
polagens, 8 x 8 cm em caixas de acrílico de 21 x 21 cm
(Exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre setembro e novembro de 2013, com curadoria de Tania Rivera)

2003/1969, p. 374) O gesto é uma pequena modificação do sujeito – e da história. A tarefa histórica da memória é aquela de implicar o sujeito (sua história, sua memória, seu corpo) em um gesto transformador – para em seguida convidar outros a realizarem-no, de novo, por sua vez.

Gesto

Tal gesto histórico é também poético.

O leitor já terá percebido que ele não pode ser confundido com a ideia de uma expressão do eu – ele é precisamente o contrário disso. Trata-se de gestos que não são de saída do eu, mas vêm do outro – gestos como aqueles do ator. Como diz Brecht citado por Benjamin, a mais alta realização do ator seria "tornar os gestos citáveis". (BRECHT citado por BENJAMIN, 1994/1931, p. 88) O jogo, a representação do ator consistiria em citar, em cena, seus próprios gestos – e assim torná-los citáveis por outras pessoas, por qualquer um. Ele precisa, então,

"espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras". (BENJAMIN, 1994/1931, p. 88) Recortando a fluidez de seus movimentos, acentuando o instante de cada um deles, o ator transformaria sua ação em gesto.

Diferente da ação, que visa algo, o gesto tem algo de gratuito ou excessivo. Além disso, ele se endereça ao outro: é feito para ser visto ou ouvido. É de uma certa distância em relação a si mesmo que se trata, na concepção de gesto, e de tal distância a posição do ator fornece um bom exemplo, na medida em que ele se oferece explicitamente ao olhar do outro, além de jamais coincidir inteiramente com o papel que representa.

O teatro épico de Brecht, ainda segundo Benjamin, tem como um de seus fundamentos que "quem mostra" algo deve também ser "mostrado". (BENJAMIN, 1994/1931, p. 88) Há uma relação dialética entre o que se representa em cena e a representação da própria condição de representação. O gesto tem a ver com isso: por ele, nele, a representação se afirma como representação, quebrando ou nuanceando a ilusão mimética.

Mostrar-se no mundo, assim como no teatro ou na arte, de maneira a sublinhar sua presença: gesto político. Conformar-se, na memória, de maneira endereçada ao outro: gesto do sujeito histórico.

> A peça pode começar, e é, de fato, um som de sino que a anuncia. Este som se produz da forma mais natural tão logo Wese deixa a casa onde está seu escritório. Porém, diz-se expressamente que essa campainha é "sonora demais para ser a campainha de uma porta, soa sobre toda a cidade, eleva-se até o céu". (BENJAMIN, 2000/1934, p. 425)

Benjamin traz essa imagem de amplificação do som do pequeno sino tomando todo o espaço como modelo de gesto dos personagens de Kafka. O escritor renuncia, segundo o filósofo, a adaptar os gestos de seus personagens às situações comuns, deixando-os sem explicação. Por serem inadaptados, destacando-se do ordinário, esses gestos seriam capazes de ganhar o mundo, amplificando-se e transformando poeticamente seu contexto.

Podemos chamar *disseminação* essa potência do gesto em contaminar os elementos do mundo e fazer com que os objetos possam alojar memória – como a *madeleine* de Proust. É por um gesto estético – e político – que o sujeito se dissemina de maneira a habitar os elementos do mundo, explorando aquela capacidade pela qual nosso passado mais íntimo – nosso desejo – pode estar alojado, em germe, em alguma coisa.

Notas

1 Como afirmou o artista em conversa realizada em 2012.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História (1940). *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIM, Walter. Sobre Alguns Temas de Baudelaire (1940). *A Modernidade e os Modernos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka (1934). *A Modernidade e os Modernos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras (1899). *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. III.

FREUD, Sigmund. Repetir, Recordar, Elaborar (1914). *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XII.

FREUD, Sigmund. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925) *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XIX.

LACAN, Jacques. O Ato Psicanalítico (1969). *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

página do artista

Filipe Britto*

Noites de cada dia, 2014.

*Filipe Britto é estudante do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Em 2014, o artista realizou exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. E-mail: fitbritto@gmail.com

entrevista

A loucura é a linguagem dos excluídos: uma entrevista com Javier Téllez[1]

*por Michele Faguet e Cristobal Lehyt**

O formato de entrevistas é o mais apropriado para uma discussão dos trabalhos recentes de Javier Téllez, considerando-se ser ele extremamente articulado sobre o complexo conjunto de referências – históricas, literárias, culturais, pessoais – que informam sua prática. Téllez é consistente em suas tentativas de se comprometer eticamente com as comunidades de pessoas que vivem fora dos parâmetros de uma sociedade "sana".

O interesse de Téllez em articular uma posição da alteridade é parcialmente autobiográfico: ambos os seus pais eram psiquiatras na cidade provincial de Valencia, Venezuela. Seu pai, um imigrante espanhol, foi um pioneiro no seu campo e o primeiro do país a adotar certos tratamentos psicotrópicos. Talvez o contato, desde uma idade precoce, com aqueles considerados doentes mentais lhe tenha permitido reconhecer a alteridade como um permanente estado cultural, que está inscrito na identidade com base na distinção entre o eu e o outro.

A natureza colaborativa do seu trabalho significa que o produto final é coletivamente determinado e não necessariamente harmonizado com as preocupações estéticas convencionais. Nesta conversa, Téllez descreve seu trabalho como documentações de cenários fictícios criados dentro da instituição psiquiátrica do ponto de vista daqueles que o habitam. O resultado são obras que não têm a pretensão de autoridade nem pontos de vista centrados, criando uma experiência de vulnerabilidade e de ambivalência para o espectador. É um trabalho que exige a participação ativa do espectador.

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: Ao falar sobre seu trabalho, você muitas vezes faz referência à semelhança fonética entre museu e mausoléu, conforme apontada por Adorno. Sua proximidade e seu interesse na prática psiquiátrica resultaram em uma série de obras que extrai, de uma forma quase arqueológica, objetos das enfermarias hospitalares brancas e estéreis, que compõem a paisagem visual dos doentes mentais, os quais você insere no cubo branco e imaculado do museu. Você poderia elaborar sobre como você vê os processos de seleção e de exclusão comuns a ambas as práticas curatoriais e psiquiátricas?

Javier Téllez: O museu e o hospital psiquiátrico são produtos do projeto iluminista. Não é por acaso que a convenção da Primeira República abriu o Louvre para o público em 1793, ao mesmo tempo em que Philippe Pinel era nomeado médico-chefe de La Bicetre. É como se o mesmo impulso que criou o museu libertasse os doentes de suas correntes, marcando o nascimento do asilo moderno e do museu público.

Crescendo como filho de dois psiquiatras, muitas vezes visitei o hospital psiquiátrico onde meu pai trabalhava. Naquela época, eu também comecei a ir a museus e me lembro de já encontrar uma série de semelhanças entre ambos: espaços higiênicos, longos corredores, a imposição do silêncio e o peso da arquitetura. As duas instituições são representações simbólicas de autoridade, fundada em taxonomias com base no normal e no patológico, na inclusão e na exclusão.

Tenho estado muito interessado nestes outros museus do patológico – os gabinetes de curiosidades, shows de horrores, coleções de arte dos doentes mentais, exposições de Arte degenerada ou de Arte bruta porque, em sua morbidade, nos revelam a patologia do museu, mostrando justamente que o que é excluído do museu é o que constitui suas próprias fundações: o sono da razão produz monstros.

La Extraccion de la piedra de la locura (The Cure of Folly) [*A extração da pedra da loucura (A cura da loucura)*], 1996, foi meu primeiro projeto a lidar com um hospital psiquiátrico específico; a instalação ocupou um andar inteiro do Museu de Belas Artes de Caracas e foi concebida como uma arqueologia da instituição psiquiátrica Barbula, hospital público onde meu pai trabalhou a vida inteira. Mas foi também uma reflexão crítica sobre o museu – a instalação foi apresentada como um museu dentro do museu e incluiu material de arquivo, documentando a vida da instituição desde sua fundação no final dos anos 1950, os testes psicológicos,

medicamentos, máquinas de choque elétrico etc. A instalação também continha uma seleção de obras de arte feitas pelos pacientes. Este trabalho representou minha primeira colaboração com pacientes mentais e incluiu, por exemplo, uma série de pinhatas[2] que os pacientes fizeram especialmente para a instalação e que tinham a forma de suas pílulas farmacêuticas como Prozac ou Valium. A ideia era criar um panorama da instituição psiquiátrica, apresentando tantas visões distintas quanto possível. Os visitantes viam uma história institucional dos tratamentos apresentada em vitrines, mas também tinham a oportunidade de ouvir as vozes dos pacientes representadas em suas obras. Desde então, tornei-me mais interessado na colaboração com os pacientes. Se há uma crítica da instituição mental, faz mais sentido que ela seja articulada por eles.

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: Seu trabalho tem sido descrito como dando visibilidade às comunidades ou às situações periféricas ou negligenciadas. Sua colaboração com doentes mentais trilha necessariamente uma linha muito fina entre representação e exploração. Como você negocia sua posição quando trabalha com os pacientes?

Javier Téllez: A questão da ética está sempre no âmago da representação. Doença mental somente existe no domínio da representação: é uma linguagem, e nossa tarefa é desafiá-la. A maioria das representações "objetivas" dos doentes mentais tem sido realizada pela instituição psiquiátrica, nas quais os discursos dos pacientes são sempre classificados como meras ilustrações de seus diagnósticos, para não mencionar construções estigmatizadas pela mídia.

Em minha prática, tento criar um espaço flexível no qual os representados podem intervir em sua própria representação. Segundo Levinas, ética é uma devoção ao outro: "Eu tenho que esquecer de mim para acessar o outro". Ética deve de ser entendida como uma responsabilidade com a diferença. Para mim, esta responsabilidade se manifesta com a inclusão do outro como um participante ativo no trabalho. Esta participação é capital na produção do trabalho: os pacientes são os atores principais, trabalham nos roteiros, escolhem os objetos de cena, editam as imagens e comentam sobre elas. Esta inclusão obviamente acontece dentro de um quadro que inclui as condições de distribuição e de recepção do sistema de arte. No final das contas, o que importa é trabalhar em colaboração com outras pessoas. Não posso agir como se eu não estivesse presente no discurso, mas o trabalho é articulado no diálogo entre minha subjetividade e suas subjetividades.

A confecção de cada peça é diferente porque cada situação é diferente: com o passar do tempo, aprendemos com as experiências anteriores. Também há fatores específicos que formatam os encontros com os pacientes: a quantidade de tempo despendido com eles, suas contribuições, a disposição dos funcionários em me permitir trabalhar dentro das instalações, a arquitetura da instituição etc. Eu sempre tento propor uma ideia que desencadeie uma espécie de diálogo. Esta ideia ou "imago"[3] está eventualmente relacionada à especificidade do *site*: por exemplo, a ideia do homem-bala atravessando a fronteira México-Estados Unidos em Tijuana. Neste caso, a ideia foi desenvolvida em conversas com pacientes psiquiátricos do Centro de Saúde Mental de Baja Califórnia na cidade de Mexicali; organizamos uma oficina com os interessados no projeto e as ideias foram trocadas.

Javier Téllez
One Flew Over the Void (Bala perdida), **2005.**
Tijuana, México
(Fonte: http://www.aftabir.com/photoblog/adv_images)

Os pacientes viram a fronteira geopolítica entre Estados Unidos e México como uma metáfora para outra fronteira: aquela que os confina na instituição mental. Através da presença do homem-bala, eles abraçaram a ideia do circo e criaram uma parada de animais, na qual os pacientes usavam máscaras de animais e carregavam cartazes com frases como "Os pacientes também são seres humanos" e "Viver com as drogas não é uma maneira de viver". A parada foi como uma manifestação política que terminou com um ato de circo no qual os pacientes leram discursos e representaram um esquete do leão manso. O evento público culminou com a travessia da fronteira pelo homem-bala.

Colaboradores de Javier Téllez em One Flew Over the Void (Bala perdida), 2005.
Tijuana, México
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

David Smith ("homem-bala"), colaborador de Javier Téllez em *One Flew Over the Void (Bala perdida),* 2005.
Tijuana, México
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: No mês de dezembro passado, você exibiu *La Passion de Jeanne d'Arc (Rozelle Hospital)* [*A paixão de Joana D'Arc* (*Hospital Rozelle)*], 2004, em uma usina de energia em sua primeira exposição individual no Canadá. Você pode nos falar sobre esse projeto?

Javier Téllez: *La Passion de Jeanne d'Arc (Rozelle Hospital)* foi uma videoinstalação feita em colaboração com os pacientes do sexo feminino de um hospital psiquiátrico em Sydney. Utilizamos o filme de [Carl Theodor] Dreyer, de 1928, com o mesmo título como ponto de partida. Doze pacientes do sexo feminino assistiram a este filme mudo durante uma oficina que organizamos e, em seguida, criaram um novo conjunto de entretítulos para o filme. Em seguida, filmamos as pacientes escrevendo os entretítulos no quadro negro e os editamos no filme a ser exibido sem quaisquer outros cortes. Existe também outra projeção, de um filme colorido de 16 mm, consistindo em monólogos de mulheres sobre suas experiências dentro do sistema de saúde mental.

Os entretítulos dos pacientes alteraram a narrativa original do filme: a protagonista, JDA, é uma paciente recém-admitida do Hospital Rozelle diagnosticada como esquizofrênica com delírios de grandeza porque acredita ser Joana d'Arc. O julgamento da santa francesa é apresentado como um processo de institucionalização no hospital e faz referências às entrevistas psiquiátricas, seus formulários, medicação, salas de isolamento e terapia de choque elétrico punitivo.

A obra funciona em vários níveis distintos de tradução. Em primeiro lugar, temos um filme que representa um determinado período da história e um determinado tempo-lugar que se tornam deslocados como eventos na nova versão do filme situada no Rozelle Hospital desde o primeiro fotograma, mostrando as semelhanças simbólicas entre a intolerância durante a Inquisição e a estigmatização dos doentes mentais. Também estamos lidando com um filme de vanguarda que se tornou um clássico, usado como uma lousa que sempre pode ser reescrito – um palimpsesto que se refere à obsolescência e à memória.

La Passion de Jeanne d'Arc de Dreyer também possui várias conexões com doenças mentais, a começar pelo fato de que o papel Joana d'Arc foi desempenhado por Maria Falconneti, uma atriz que mais tarde foi diagnosticada como doente mental e que cometeu suicídio na Argentina. Além disso, [Antonin] Artaud integra o elenco do filme como um dos atores

principais, e o uso de *close-ups* e da fisionomia fazem referência a uma das ferramentas fundamentais de psiquiatria. A história particular do filme é também significativa: ele foi censurado na França, acidentalmente queimado na Alemanha e desapareceu por mais de meio século até que, finalmente, reaparecesse no armário de uma instituição mental próxima a Oslo!

Doença mental é fundamentalmente uma questão de linguagem e é também uma questão colocada na própria língua, uma vez que construímos a linguagem com base na exclusão. A loucura é a linguagem dos excluídos. Uma das coisas que mais me interessaram a respeito da intervenção dos pacientes no filme foi sua capacidade de "fazer as vozes" dos psiquiatras e as de outros agentes institucionais. Este recurso está raramente presente no outro lado – a linguagem da instituição nunca imita aqueles que estão sujeitos a seu discurso dominante. Quando as declarações dos pacientes são citadas nos discursos clínicos, sempre aparecem como manifestações do diagnóstico. Em outras palavras, a linguagem representa um conjunto de sintomas. O mesmo se aplica à leitura da assim chamada arte dos doentes mentais.

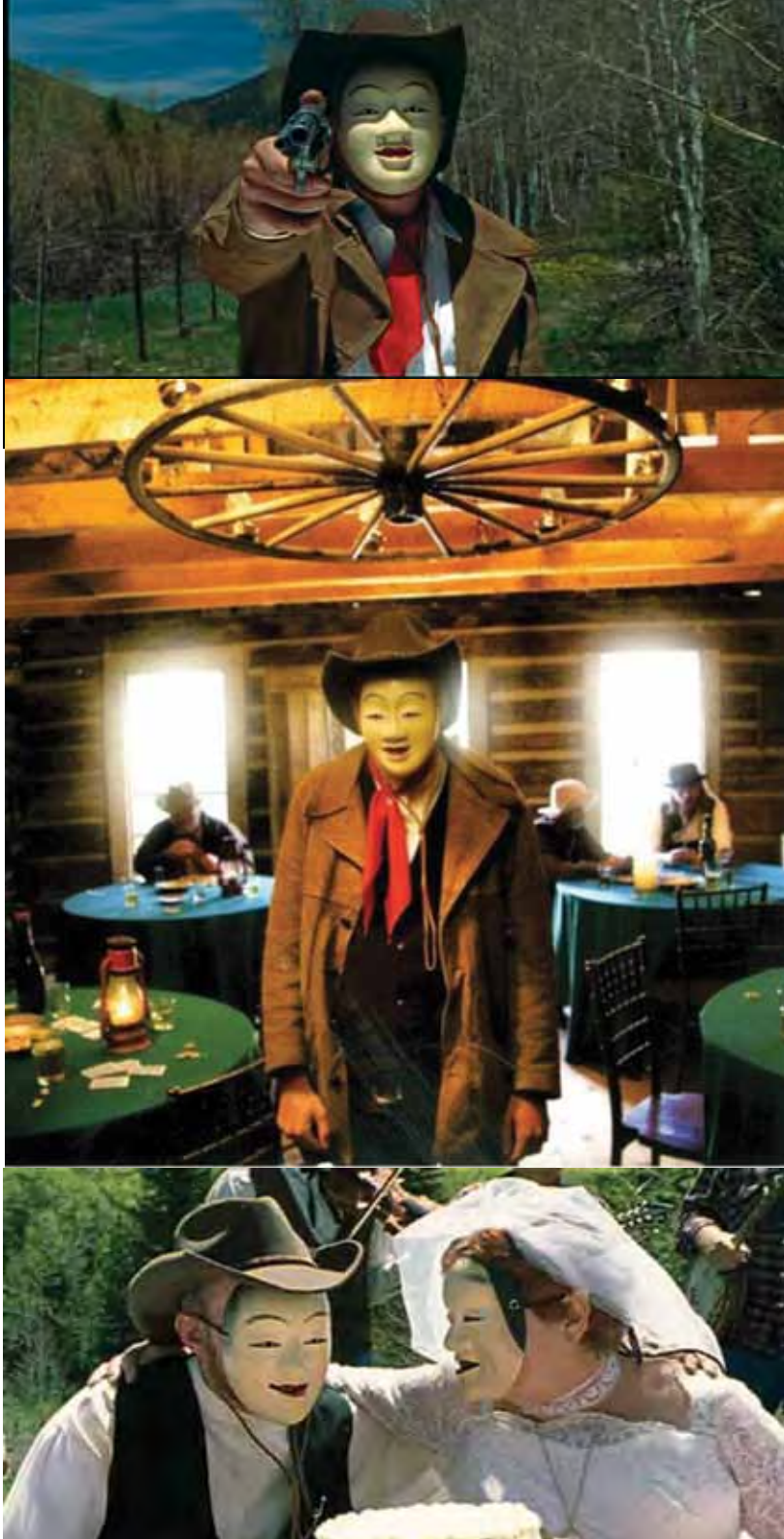
Michele Faguet e Cristobal Lehyt: Estamos particularmente interessados no fato de que este é o seu primeiro trabalho que lida explicitamente com gênero e como o gênero tem influenciado as construções históricas das doenças mentais.

Javier Téllez: A questão de gênero é muito importante para a obra. Os colaboradores são todas mulheres; de fato, essa foi a primeira vez que selecionei meus colaboradores de acordo com o gênero. Desde que eu havia escolhido trabalhar com um ícone feminista, não faria sentido empregar pacientes do sexo masculino que talvez tivessem direcionado a obra para uma interpretação menos específica da história. Já que Joana d'Arc quase não fala durante o julgamento retratado no filme, trabalhar com as mulheres deu à personagem uma voz para enfrentar os discursos masculinos dominantes. Esta obra obviamente reconhece o caminho em que doença mental tem sido historicamente construída em função do gênero. As episteme, sem dúvida, têm mudado consideravelmente, mas, no entanto, ainda estão presentes no dia de hoje.

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: O seu mais recente projeto, *Oedipus Marshall* [*Marechal Édipo*], 2006, avança a ideia de colaboração com doentes mentais um passo adiante: esta obra é uma narrativa fílmica de longa-metragem com atores do Oasis Clubhouse, uma instalação psiquiátrica perto de Aspen [Colorado].

Javier Téllez: *Oedipus Marshall* foi encomendada e produzida pelo Aspen Art Museum. Quando Heidi Zuckerman Jacobson, diretora do museu e curadora do projeto, visitou meu ateliê no ano passado para me oferecer uma residência; eu falei com ela sobre o desejo antigo de criar um filme do velho oeste em colaboração com pessoas que vivem com doenças mentais. Uma vez que a exposição seria no Colorado, a região se apresentou como cenário ideal para o filme. Quando visitei Aspen, tornou-se evidente que ali não iria encontrar um hospital mental. Tive que ir a Grand Junction para encontrar o lugar certo. No Oasis Clubhouse, pacientes ambulatoriais do sistema de saúde mental do Colorado são atendidos diariamente. Nos primeiros encontros com os membros, falei sobre a tragédia de Sófocles e a ideia de reencenarmos Édipo Rei em uma cidade fantasma em Aspen. Uma vez que a maioria das pessoas estava familiarizada com a história da região e com os mitos do velho oeste, a ideia gerou grande entusiasmo desde o início. Aaron Sheley, um jovem cineasta, cinéfilo de Los Angeles e membro do Oasis Clubhouse, tornou-se coautor do roteiro. O conhecimento que Aaron tinha da história e da cultura do cinema foi fundamental para o projeto. Ele tornou-se um interlocutor para os outros membros no processo de construção da estrutura narrativa que deu suporte ao projeto. A decisão de escolhê-lo como coautor, bem como o processo de seleção dos atores, baseou-se, como em qualquer outro filme, nas funções específicas que determinadas pessoas poderiam assumir no projeto.

O elenco teve que se mudar de Grand Junction para Aspen por uma semana; eles passaram todos os dias quase que integralmente em Ashcroft, uma cidade fantasma de mineração do final do século XIX. A paisagem natural e o confronto com o sujeito humano é tema fundamental dos filmes do velho oeste. Filmar em uma cidade deserta, perdida em um vale nas cercanias de Aspen, foi realmente uma experiência única. Celulares não funcionavam, era praticamente impossível manter o café quente, não havia luz elétrica nem água encanada. Este ambiente criou um ânimo psicológico especial sobre os membros do Clubhouse, o que, em última análise, os ajudou a reconstruir o mito de Édipo. Os atores passavam o dia vestidos em seus trajes, não havia cavalos na área de filmagem, e nos reuníamos com os atores no bar original da cidade, reformado para o filme. Houve momentos em que realidade e ficção colidiam e nos sentíamos como fantasmas da cidade reencenando perpetuamente nossas vidas passadas.



Javier Téllez
Oedipus Marshall, 2006.
Aspen Art Museum, frames do vídeo
(Fonte: http://www. artnexus.com)

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: Este trabalho foi também inspirado pelo Teatro Noh japonês. Que conjunto de ideias você desejou destacar ao configurar esta fricção formal básica entre o Noh e os filmes do velho oeste?

Javier Téllez: Quando fui pela primeira vez ao Japão, em 2001, fiquei muito interessado na tradição do Teatro Noh, uma das mais antigas formas de teatro do mundo que hoje ainda é encenado com pequenas adaptações. O fato de que as histórias que o Noh encena são sobre fantasmas é um conector ideal para falar sobre memória e, obviamente, a máscara é o elemento fundamental na representação Noh.

A presença das máscaras no meu próprio trabalho não é nova. Utilizamo-nos de máscaras em *La Batalla de México* [*A batalha do México*], 2004, vídeo que documenta uma milícia fictícia de pacientes em um hospital psiquiátrico na Cidade do México que assume o hospital armada com metralhadoras, uniformes de camuflagem e máscaras de ski do estilo zapatista. *One Flew Over the Void* [Alguém voou sobre o vazio], 2005, Tijuana, também envolveu o uso de máscaras de animais. A máscara é, obviamente, um dos elementos mais importantes do carnaval. Mas, no caso específico de *Oedipus Marshall* também faz referência à tragédia grega. Uma vez que o ponto de partida foi a reencenação de Édipo, a máscara se tornou um importante componente do trabalho. A máscara reúne diversas referências: a mitologia grega, o mito do oeste norte-americano e das doenças mentais. Além disso, não podemos esquecer que *persona* significa máscara. Apresentei recentemente o filme no México e alguém da plateia perguntou o porquê de, no trabalho, as doenças mentais não revelarem seu rosto, repetindo a velha equação: fisionomia igual a diagnóstico. Pablo Sigg respondeu brilhantemente: "a loucura é mascarada!" Existe uma sensação de catarse no final do filme no momento em que os atores finalmente revelam seus rostos.

Michele Faguet e Cristobal Lehyt: Você poderia falar sobre a transição do vídeo-documentário para o filme ficcional? O seu trabalho evidentemente problematiza tais distinções duras e estamos curiosos para saber em que medida *Marechal Édipo* é o desenvolvimento lógico de uma investigação longa da prática psiquiátrica e da formação de identidade.

Javier Téllez: Nunca acreditei em uma clara distinção entre documentário e ficção; talvez a melhor resposta para a questão de gênero seja fornecida por Borges, ao argumentar que gêneros literários não existem e que é responsabilidade do leitor decidir se lê Dom Quixote como um romance policial ou como um ensaio.

Filmes e vídeos são sempre documentais no sentido de que eles constituem evidência do real; ao mesmo tempo, o elemento ficcional em qualquer representação visual deve ser reconhecido. Para mim, é muito importante trabalhar com atores não-profissionais – ou modelos, como Bresson chamava-os – porque a ausência de habilidade torna a evidência do real mais presente no trabalho. Meu trabalho anterior pode ser descrito como a documentação de reinterpretações ficcionais que têm lugar no âmbito da instituição mental.

Os elementos teatrais que utilizamos como apoio – trajes e máscaras – estão relacionados ao carnaval, um eixo importante do meu trabalho. O uso da carnavalização está relacionado com seu potencial para criar uma experiência coletiva que confunde os papéis dos atores e dos espectadores, conferindo um agenciamento político a uma comunidade fragmentada dentro da instituição psiquiátrica. Minha relação com o carnaval vem desde minha infância: meu pai muitas vezes nos levava para visitar o hospital onde trabalhava. Todos os anos, funcionários e pacientes organizavam um carnaval com desfile, trajes, decorações e um concurso de beleza. Quase todos na instituição participavam do evento. Tenho uma memória muito vívida de ver pacientes e psiquiatras trocando seus respectivos uniformes. Esta experiência é muito importante para mim, porque me permitiu ver, desde muito cedo, este tipo de intercâmbio simbólico e a encenação como um modelo para transgredir as noções de comportamento – normal e patológico – e as relações de poder inerentes à instituição psiquiátrica.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 A entrevista original, com o título *Madness is the Language of the Excluded: An Interview with Javier Tellez*, foi publicada no número 92 (inverno de 2006) da revista *C: International Contemporary Art*.

2 N.T.: Pinhata (*piñata*, em espanhol) é um balão muito colorido utilizado na decoração de ambientes festivos, comum em alguns países da América Latina.

3 N.T: Termo empregado na psicanálise para designar imagens ou fantasias carregadas de valor afetivo.

página do artista

Marco Antonio Portela*

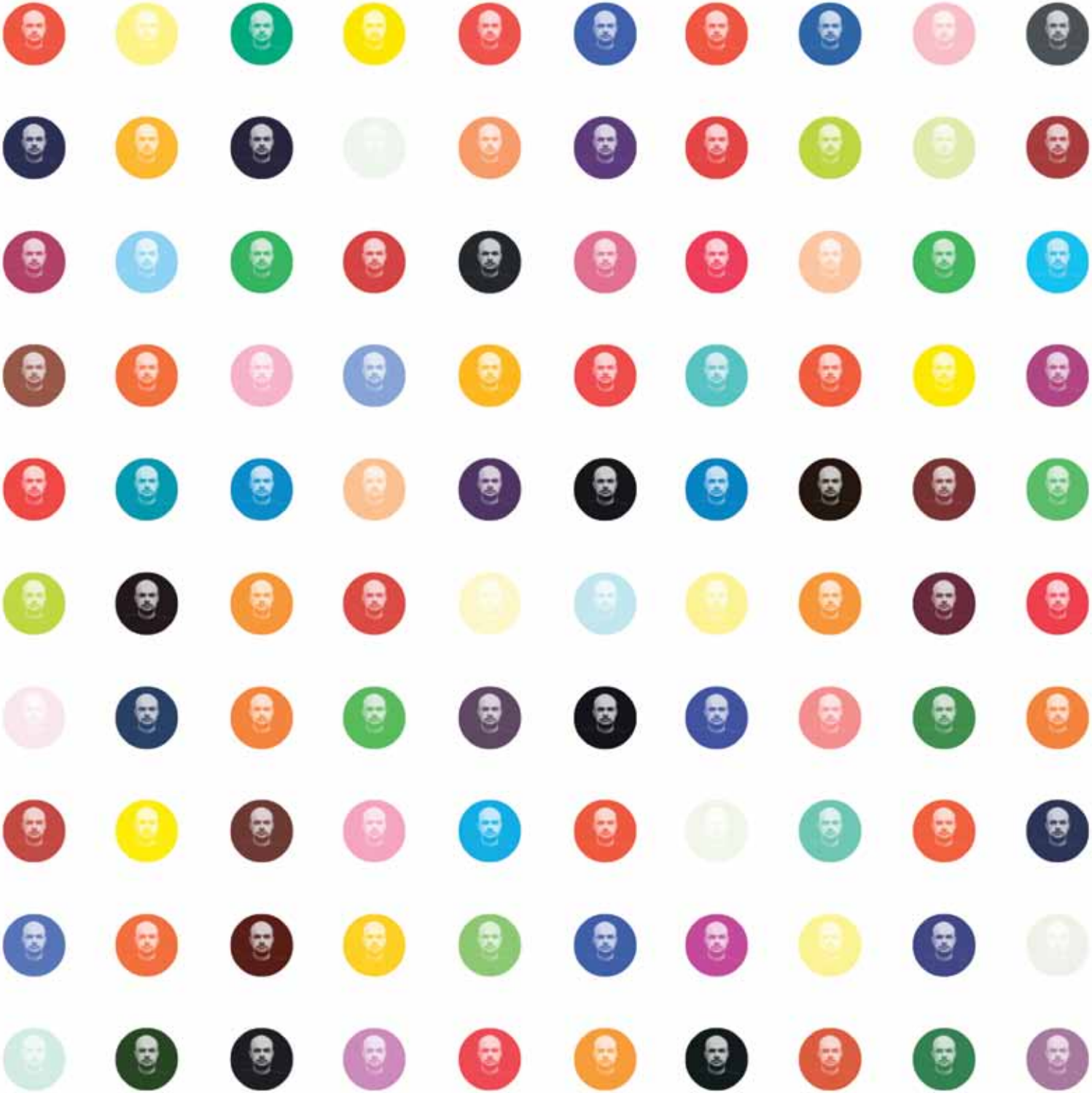
Apropriações, 2012-2014.

(1) Queria ser Cildo mas ainda me falta peso
(2) Movimento Dada
(3) Tomei como minhas suas bolas
(4) Disappear
(5) Preguiça
(6) Obrigado pelas palavras

*Marco Antonio Portela é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, artista visual, curador independente e professor do Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro. E-mail: contato@marcoantonioportela.com.br

BANCO CENTRAL DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
99517667 D
PESOS
DOMINGO FAUSTINO
SARMIENTO
ZERO
99517667D

DADA
DADA
PETROBRAS



Agora o artista vem optando por declarar, de forma evidente, a sua presença dentro da obra.

LIGIA CANONGIA

Outro dado que impressiona nesse artista é que ele não cultiva a cópia como mera releitura ou captação de um processo apenas para a obtenção da composição de uma imagem.

ARACY AMARAL

Aceitamos essa inovação como válida porque o artista entendeu com perfeita naturalidade "como fazê-la".

ALLAN KAPROW

O artista demonstra a constância de um artista-pesquisador maduro, que persevera na busca por novas possibilidades poéticas-visuais.

DANIELA LABRA

A força simbólica de situações efêmeras fixadas na imagem é cortada com precisão gráfica e, mesmo, certo humor.

LUIZA INTERLENGHI

Assumiu a proposta de criar uma sintaxe visual esteticamente previsível mas superou-se quando apontou os múltiplos significados da fotografia que conduzem ao aprofundamento da essência da mensagem.

RUBENS FERNANDO JUNIOR

Ver o artista em seu ateliê, trabalhando, é ver a obra germinando, nascendo entre indecisões e dúvidas, entre avanços e recuos, entre o pânico de ser e a entrega, mas este momento, a epifania da obra, seu desabrochar definitivo, quase sempre escapa ao crítico ou historiador de arte.

FREDERICO MORAIS

Obrigado pelas palavras
2012
Marco Antonio Portela

artigos

O *teor humano* da arte

*Luciano Vinhosa**

RESUMO: A atividade do artista é caracterizada pela entrega incondicional à experiência do fazer. Seu êxito deixa na obra de arte um traço inconfundível: o *teor humano*. Assumindo formas artísticas e conteúdos muito distintos no decorrer da história, a presença desse *teor*, desde os mais remotos tempos aos dias de hoje, atravessa a prática do artista, permanecendo como uma de suas qualidades mais evidentes. Os conceitos de *forma artística*, *trabalho artístico*, *obra de arte* no contexto da esfera profissional também são objetos desta reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: teor humano, forma artística, obra de arte

ABSTRACT: The activity of the artist is characterized by unconditional surrender to the experience of doing. His/her success imprints in the work of art a unmistakable trace: the *human content*. Assuming very distinct artistic forms and contents in the course of history, the presence of this *content*, since the most ancient times to the present day, crosses through the practice of the artist and remained as one of its more evident qualities. The concepts of *artistic form*, *artistic work*, and *work of art* in the context of the professional sphere are also objects of this reflection.

KEYWORDS: human content, artistic form, work of art

* Luciano Vinhosa é artista visual e professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Começarei defendendo a tese que, *grosso modo*, a arte é toda prática e, em particular, aquelas que visam o artefato cujas finalidades apontam para usos específicos em contextos sociais. Neste sentido, acompanha o homem desde o alvorecer da espécie *sapiens* quando esta desenhava as primeiras silhuetas nas cavernas, modelava as primeiras Vênus da fertilidade, confeccionava as primeiras joias para embelezar os corpos, dando forma pública e existência material às ideias abstratas antes prisioneiras de suas representações mentais, inserindo-as em uma rede de agenciamentos simbólicos. Mas *artefato* talvez não seja o melhor termo para se reportar à prática, pois sabemos que em nossos dias existem práticas de artista que justamente não geram nem aspiram ao objeto.[1] Daí a preferência, que justificarei mais à frente, pelo termo *obra ampliada* que emprego de forma muito pessoal e não deve evocar minimamente a noção tradicional que entende "obra" como coisa acabada em seus pormenores, mas como o próprio *corpus* de um fazer que reúne diferentes iniciativas e trabalhos integrando a prática de um artista, reunindo-os pelo viés do *princípio de arte*.[2]

Em escritos anteriores havia aceito sumariamente a tese que a arte, como a conhecemos hoje — atividade exercida por um agente social específico (o artista) que realiza intencionalmente um objeto (a obra de arte) para ser apreciado por outros sujeitos (o público), tendo em vista as qualidades intrinsecamente artísticas — foi, ainda que de forma historicamente imprecisa, inventada na Península Itálica, região de Toscana, entre os séculos XIV e XV, alvorecer do Renascimento, tendo em Florença um de seus maiores centros difusores. De fato, muito consolidada entre os autores (BELTING, 2007, p. 5)[3], não refuto a tese quanto mais vezes retorno a esta cidade encantadora, mas queria ao menos começar relativizando-a para melhor explicar-me.

O artista precede a arte

Em sentido amplo, a arte sempre refletiu um fazer humano mais ou menos especializado. A certeza que temos de a atividade artística do antigo Egito, por exemplo, diferir-se completamente da de nossos dias só é efetivamente verdadeira se considerarmos que a arte cumpria, no seio da sociedade, função utilitária e simbólica completamente distinta da nossa. Contudo,

esta função é que tem mudado ao longo da história, fazendo com que o próprio artista adapte seu método aos novos fins, afetando diretamente seu estatuto social e o significado do produto e, por conseguinte, os modos de conceber, realizar e integrar a arte no contexto das culturas. Se na Grécia antiga o artista foi o artesão contemplado das musas, apto à realização das artes mecânicas, no século XVI de nossa era reivindicará o lugar do intelectual, idêntico ao do praticante das artes liberais e das ciências, sendo com isso levado a modificar os procedimentos e resultados. Pintura é *cosa mentale*! — esforçava-se Leonardo em argumentar ao comparar o trabalho refinado do pintor com o trabalho sujo e grotesco do escultor quando se referia ironicamente a seu rival Michelangelo. A preponderância mental da pintura sobre a escultura naquela época se devia em parte à predisposição conceitual e reguladora do desenho, capaz de programar com antecedência no plano o espaço tridimensional sugerido pela imagem.

Por outro lado se, por exemplo, na Baixa Idade Média a arte esteve muito mais ocupada em doutrinar os homens através daquilo que poderíamos considerar a transcrição dos textos bíblicos em imagens pétreas, a ponto de as catedrais góticas se apresentarem para os fiéis iletrados como verdadeiros livros, isso não implicava minimamente que entre os artistas não existisse um padrão de excelência em termos estritamente artísticos, permitindo-lhes julgar os trabalhos recíprocos. Assim, aos olhos dos praticantes, a arte sempre foi objeto de aprendizagem e aperfeiçoamento técnico. O refinamento muito frequentemente observado na arquitetura e na escultura da época nos dá prova do prodígio de qualidade. Dito de outra forma, aspectos *desinteressados* sempre fizeram parte, para sermos coerentes historicamente, dos "artefatos" produzidos pelo homem. Inversamente, podemos afirmar que na "era da estética" — coincidente com a "era da arte" pelo menos desde o século XVIII — aspectos *interessados*, embora relegados a segundo plano pelo discurso emergente da autonomia, sempre integrarão a "obra de arte".

Recentemente, percorrendo alguns museus de etnologia e arqueologia[4], deparei-me em Lisboa com um lindo tesouro da Idade do Bronze relativo ao patrimônio material dos povos neolíticos, recolhido na Península Ibérica ao longo dos anos.[5] Entre os inúmeros trabalhos de preciosa ourivesaria, os que mais me chamaram a atenção foram os torques, espécie de gargantilha em metal maciço que somente os grandes guerreiros e chefes tribais tinham o privilégio de trazer ornando seus pescoços. Estes objetos ostensivos lhes conferiam poder e prestígio social, destacando-os da classe dos homens ordinários. Fiquei especulando sobre

as razões de tal prodígio que pareciam ultrapassar o evidente valor material dos metais, ouro e cobre, com os quais alguns deles haviam sido confeccionados. Cheguei a uma conclusão sumária: a energia que emanavam só podia estar relacionada ao fato de que tais objetos, devido ao esmero e dedicação com que foram realizados, deixavam evidentes o *teor humano* neles investido e que, de algum modo, transubstancializado em *teor divino*, transferia-se diretamente para o guerreiro, conferindo-lhe uma espécie de *anima* sobrenatural capaz de alentá-lo espiritualmente, dotando-lhe de força e poder fora do comum. Esse *teor humano / divino* pode estar relacionado com a crença, persistindo naquela sociedade, de o artista empreender uma tal proeza que somente ele estava apto a realizar: o de ser o canal aberto aos deuses no momento que investe a energia vital no trabalho, cuja qualidade salta primeiramente aos olhos devido ao virtuosismo com qual o artefato foi confeccionado.[6]

De modo transversal, aquele que trazia tal objeto junto ao colo, vivendo entre os homens, estava no entanto conectado permanentemente aos deuses. A excepcionalidade de tais gargantilhas é que, para além de simples amuletos enlevados por sacerdotes, são obras de fatura elaborada, das quais sobressaem a exuberância humana — verdadeiro *dom da arte* que somado ao *divino* reúnem em si os dois *teores* mencionados acima, ordem temporal e atemporal, em uma só pessoa.[7] A atividade do artista daquela época, por mais distante que pareça, já se assemelhava a dos dias de hoje naquilo que ambas expressam a incondicional entrega do homem ao prazer no trabalho, mas cumprem certamente funções sociais e motivações muito distintas. Dewey, ao aproximar o trabalho do cientista ao do artista, remarca, no entanto, a diferença:

> O artista elabora seu pensamento através dos meios de expressão qualitativos que emprega, e os termos pelos quais o pensamento se exprime são tão próximos do objeto que fabrica que eles se confundem. (DEWEY, 2005, p. 35)[8]

Esta tomada de consciência faz eco ao que eu havia lido há muitos anos atrás na introdução de *A História da Arte* de Ernest Gombrich (1978), mas que só hoje consigo entender em toda sua consequência. O autor afirmava com muita propriedade em seu livro mais didático e com fins pedagógicos: "uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas". (p. 4) Quer dizer, indivíduos cujo pensamento se exprime enquanto objetos que realizam — artefatos e "obras" de arte —, e nos quais podemos constatar um valioso investimento humano. Graças a esta capacidade diferenciada, se destacaram em seus

contextos sociais, assumindo responsabilidades específicas. Neste sentido, podemos afirmar que a arte procede do artista e, por conseguinte, a questão do artista precede à da arte.

Quando apreciamos uma "obra de arte", a figura humana que se mostra no objeto / evento é o que, em essência, se interpõe com toda força de sua humanidade. Fonte de toda admiração, saber, encanto, desejo, permanência, efemeridade, poder, inveja, ressentimento, prestígio e tudo mais, o *teor humano* (co)fundido no objeto é de fato o que nos acarreta. Não estou evidentemente falando do "*eu interior*", um tipo de *teor humano* que só aparecerá na arte em épocas muito recentes, com o Romantismo, mas de uma disposição vital que, através do trabalho, se realiza no objeto.

Arte por toda parte

De fato, no passado, política, arte e religião estavam imbricadas entre si e no dinamismo da sociedade como um todo. O que talvez não pareça tão evidente, em parte devido ao mito da autonomia artística, em parte pela atividade de exceção em que se transformou desde o século XIX, é que a arte ainda hoje está integrada à estrutura social, implicando economia, política e mundo trabalhista, mas também o contexto global das experiências ordinárias. Claro que a sociedade se tornou mais complexa daquele tempo para cá. Mas desde que a arte tornou-se Arte, não parou de entreter relações profícuas com a cultura, considerando-se as manifestações ora conflitantes, ora conciliatórias com o liberalismo econômico que lhe viu nascer sob os auspícios do estado democrático burguês. E isso na mesma medida em que a religião perde aparentemente sua importância no mundo, ao menos como patrona das artes. Em outras palavras, a arte está muito bem integrada à dinâmica do mundo contemporâneo, não fosse isso já teria desaparecido e não seria motivo de tantas querelas e rompantes apaixonados por conta de seus detratores e admiradores. Diria mesmo que para onde quer que olhemos à nossa volta, a arte está presente com toda vitalidade, e não me refiro somente aos lugares comuns de seu consumo como museus, bienais e feiras que se multiplicam pelo mundo como epidemia, mas de tudo que nos cerca em nossas vidas cotidianas — das vitrines de moda, dos muros grafitados das cidades aos produtos mais banais do *design*.

Em contraste com a era moderna, na Alta Idade Média, entre os séculos VI e X quando o cristianismo se estabelece nos antigos limites e para além do que foi o Império Romano, a

figura social do artista quase desapareceu para, paradoxalmente, dar lugar à *imagem de culto*: o ícone. É este o objeto provavelmente com a maior autonomia já conhecida na história da arte, mesmo se considerarmos a história recente da arte moderna. Estranhamente, o valor de autenticidade que vimos florescer no seio da arte no século XIX, diretamente ligado ao gesto extraordinário do artista que transfere para o objeto a experiência singular e idiossincrática do "eu", a Idade Média fez do "autêntico" um conceito completamente diverso que justamente apaga da obra o sujeito que a engendrou em proveito do anonimato de origem. Emergida da obscuridade dos tempos, a imagem ganha valor de culto em vista da suposta antiguidade e gênese sobrenatural. Segundo Hans Belting, dois padrões da origem alimentaram a lenda dos ícones sagrados que sabidamente são retratos — *imago* — de santos já falecidos.[9] O primeiro padrão diz respeito à dádiva divina, imagem que caiu do céu ou foi entregue ao homem pela mão de Deus. O segundo diz da imagem impressa mecanicamente, gravada em tecido ou outro material diretamente por contato corporal. A esses dois modelos junta-se posteriormente um terceiro, cujo artista teria sido o testemunho ocular da pessoa santa retratada. (BELTING, 2007, p. 13)[10] O certo é que essas imagens, estando desimpedidas dos fatores humanos de causalidade — o *teor humano* —, gozavam no entanto do puro *teor divino*, razão pela qual eram veneradas. Por si eram capazes de operar milagres, proteger as cidades dos invasores, responder às súplicas dos crentes aliviando-lhes as dores. Guardadas em recintos sagrados, permaneciam a maior parte do tempo protegidas dos olhares curiosos. Em festividades extraordinárias removia-se o véu que lhes cobria, revelando sua face ao público. Podiam ser beijadas, tocadas, adoradas e reverenciadas pelos fiéis que, de joelhos, lhes endereçavam súplicas. Notadamente portáteis e em pequenos formatos, os ícones eram executados em painéis de madeira ou de tecido que podiam deslocar-se de um lugar a outro com grande desenvoltura. Na culminância dos rituais litúrgicos, saíam de suas moradas, os tabernáculos, levados em procissão pelas ruas da cidade. Quando dois cortejos se encontravam, as imagens, agindo como indivíduos, faziam reverências uma à outra inclinando-se levemente os andores que lhes ostentavam nas alturas. Podendo em ocasiões milagrosas verter lágrimas ou sangue, a representação da pessoa santa era tomada como o santo em pessoa em sua re-apresentação terrena, pouco importando o aspecto antinaturalista do retratado. Mesmo no contexto das religiões de hoje ainda podemos pressentir a força do culto das imagens quando

a atitude iconoclasta pode causar grande indignação aos fiéis. Embora saibamos que por trás da execução do ícone houvesse um artista, como Belting tem muito bem mostrado através das transformações em sua representação ao longo da história (BELTING, 2007)[11], este tornou-se uma figura socialmente obscura e a arte foi relegada a segundo plano, o que justificou no século XV se falar de um renascimento das artes a partir do ponto de vista humanista. Podemos entender o episódio comparando o culto às imagens nos dias de hoje nas diferentes religiões que ainda o sustentam. Da perspectiva do fiel, pouco importa se a imagem venerada é uma reprodução industrializada ou uma obra de arte única, contanto que chore, verta sangue e opere milagres. Mas, do ponto de vista da qualidade artística, sabemos muito bem distingui-las e, com certeza, reconhecer o *teor humano* que de uma delas releva-se. Certamente foi por esta via humana que Walter Benjamin concluiu que o culto das imagens na Idade Média se transferiu para as obras de arte na era moderna, cuja autenticidade está ligada ao pressentimento da presença do artista. (BENJAMIN, 2012)[12]

Ao passo que o artista da Idade Média já se dedicava a uma atividade específica visando o domínio das regras do *fazer*, compreende-se muito rapidamente que à nossa volta, aonde quer que possamos verificar o investimento humano no trabalho, haverá uma arte. Podemos constatá-la nas práticas mais humildes em que o nome "artista" não se impõe, por exemplo, na marcenaria, na culinária doméstica, nos penteados e adornos corporais ou ainda naquelas mais elevadas como a do cientista em seus estudos e apontamentos, do cirurgião hábil no manuseio de seus instrumentos de precisão. Aonde mais se observe o *teor humano* haverá uma arte. A esse respeito Dewey afirma

> O mecânico inteligente implicado em seu trabalho, procurando realizá-lo bem e encontrando satisfação no que faz, tomando cuidado com seus materiais e suas ferramentas com verdadeira afeição, está envolvido em sua tarefa ao modo de um artista. A diferença entre esse trabalhador e um outro incompetente, inepto e negligente, é do mesmo grau que poderíamos observar tanto na oficina do operário como no atelier do artista. (DEWEY, 2005, p. 23)[13]

Mas tudo isso é uma ideia mais contemporânea do que nos pareceria à primeira vista e sobre a qual pressupostos de artistas como Kaprow, Beuys ou Lygia Clark já chamavam atenção. No entanto, da mesma forma que não podemos reduzir a complexidade da arte apenas ao *teor*

humano que a prática do artista se aplica, é mister não perdermos de vista os mecanismos de formação e as apostas sociais que engendram o campo profissional.

Das práticas dispersas à carreira artística

Em nossos dias, assim como também nos de outrora, embora toda atividade investida de *teor humano* seja uma arte, somente alguns indivíduos são acolhidos no seio da sociedade como artistas, apesar de Kaprow, Beuys, Lygia Clark ou mesmo de Rirkrit Tiravanija quando nos prepara uma simples sopa a título de *performance* gastronômica compartilhada. Em se tratando de arte, a liberdade parece mesmo ilimitada. Mas sendo uma prática, aponta também para regras e procedimentos a se seguir. Pouco importa a princípio, e sobretudo na arte contemporânea, o tipo de "produto" que se gere, mas certamente se sua "qualidade" e se as condutas do artista atendem às expectativas do campo profissional. Essa premissa só reforça a ideia de especialização que a prática do artista alcançou em nosso tempo quando se encontrou com a Arte, quer dizer com o campo profissional. Porque ao se falar de atividade artística, fala-se também da construção de uma carreira, por mais reticente que se seja, ao menos em aparência, às condições do mundo do trabalho que a envolvem. Reticências devendo muito ao mito romântico que sustentou durante anos a relação ambígua e muitas vezes tensa que a arte manteve com a sociedade que a viu nascer, e que ainda mantém como um traço de reserva aristocrática que a impede de imiscuir-se completamente no mundo comum dos homens.[14] Daí todo o mal entendido e as falsas controvérsias que se insinuam em torno dos contratos sociais vinculando a arte ao mercado e à cultura como um todo. A esse respeito, as reflexões de Jean-Pierre Cometti são particularmente esclarecedoras. (COMETTI, 2012)[15] Evidentemente, uma das funções políticas da arte desde o Romantismo, depois redobrada pelas vanguardas históricas, é tencionar a seu modo as estruturas sociais ao mesmo tempo em que nelas se infiltra. E isso às custas de um discurso muitas vezes ambíguo e contraditório que insiste em reiterar sua autonomia. Todavia, a experiência de sentidos que proporciona toma inevitavelmente a vida, em suas diferentes facetas, em revide a toda pretensa isenção mundana que tenta fazer da arte uma instância separada, inclusive da relação efetiva que ela mantém com o mundo do trabalho e com a economia.

Uma carreira, como observou Rosalind Krauss (1990)[16], passa sempre pelo processo de instrução inicial que, no caso da arte, pode ser o ensino formal em escolas de arte e cursos universitários; informal, como assistente em ateliê; e, como é mais frequente, seguindo ambos, observando o trabalho de outros artistas, consultando livros, revistas e visitando exposições. A frequência em cursos formais é importante porque nos familiariza com as questões do mundo contemporâneo, com a tradição artística e os debates atuais que poderão fomentar o conteúdo da obra. Além disso, o ensino acadêmico costuma fornecer os insumos metodológicos necessários à organização intelectual do trabalho.[17] Por outro lado, o estágio em ateliê insere o aprendiz em um mundo de relações pessoais e de operacionalidade técnica indispensáveis ao êxito em qualquer carreira. Todo artista precisa recorrer a serviços de terceiros: oficinas de metalurgia, serralheria, fundição, acrílicos, vidros, impressão gráfica, edição, entre outros. O êxito de um projeto e o acabamento visado dependem muito do acesso à rede adequada de profissionais. Por outro lado, na carreira artística, as relações com o *mundo da arte* e seus agentes[18] são particularmente fundamentais e sempre recobrem sutilezas impensáveis em outras profissões.[19] Certamente as relações sociais permeiam todas as carreiras: não basta ser bom engenheiro para se obter êxito. Todo profissional precisa saber organizar o trabalho, liderar equipes, delegar funções e ter bom trânsito nas relações que envolvem o mundo do trabalho. A arte não é exceção. Mas nas trajetórias das profissões bem ancoradas socialmente, ao menos em parte, os procedimentos visando um fim parecem dados: segue-se um curso superior, cumpre-se um estágio, obtém-se o diploma, prepara-se um currículo e se aplica aos diferentes postos que a sociedade oferece, inclusive àqueles que se alcança por concurso público. Em arte, porque lida-se com capital puramente simbólico e, sobretudo, com uma clientela de exceção, forte carga de empatia evolvendo os sujeitos entra em ação. A relação profissional é, a um só tempo, delicada e rudimentar, porque os ânimos pessoais falam mais alto nas condutas ao orquestrar as simpatias entre o aspirante e aqueles que lhe abrem oportunidades. Profissão liberal em essência, nenhum processo de aprendizado técnico e conceitual que o ensino regular forneça, nem mesmo a "qualidade" notável do produto artístico, podem dar conta do *élan* carismático que a compreende.[20] Diria que tudo depende da predisposição do *sujeito social* em interiorizar as regras institucionais e aplicá-las com desenvoltura e firmeza quase inconscientes nas ocasiões adequadas e oportunas.[21] Mas minha

intenção aqui, esclareço, recai mais sobre os problemas do trabalho envolvendo diretamente o fazer do que sobre aqueles do mundo trabalhista, embora inevitavelmente as duas instâncias se rebatam reciprocamente.

Da forma artística

Toda trajetória profissional se constrói por etapas a serem cumpridas de forma mais ou menos previsíveis. A prerrogativa primeira do artista é insinuar-se objetivamente naquilo a que se dedica de forma factível: a obra de arte. Mas, a noção que a recobre é problemática uma vez que se transformou com o decorrer da história e uma definição geral não poderia abranger as diferentes artes e tampouco seria um consenso entre as diferentes pessoas das mais variadas culturas. Foi entendida, do século XVI ao fim do XVIII ao menos, como objeto de máxima realização de um artista — a obra prima. A partir do Romantismo, torna-se "ideia de arte" a ser objetivada e sucessivamente condenada ao fracasso e, portanto, inacabada enquanto objeto.[22] Entendida na contemporaneidade como um modo de interagir com o mundo e de organizar as experiências que nele se vive, a obra se apresenta como fluxo de pensamento que se interrompe ocasionalmente no "objeto", onde a ideia encontra resistência na matéria em que se exprime. Nesse sentido, não dispensa os resultados parciais bem sucedidos.

Portanto, ainda que em parte seja imaterial, pensamento ou visão de mundo, a obra engendra sempre algum traço exterior que subsiste entre os homens, seja objeto, documento, ação programada ou simples texto que, alentado pelo esforço do trabalho — o *teor humano* —, investe-se de *forma artística*. O "objeto", enfatizando o adensamento e a culminância da experiência, isolando-a no espaço-tempo, marca o ponto de inflexão atual de sentidos religando passado e devir da obra. Ao comentar a súbita iluminação da paisagem no momento preciso do raio em uma tempestade em curso, Dewey remarca que "ela é a manifestação, em um instante culminante, repentino e isolado, da continuidade de uma experiência temporal ordenada".[23] Compara o exemplo com a experiência de criação da forma pelo artista:

> A forma, tal como se apresenta nas belas-artes, é a arte de tornar explícito o que é conteúdo na organização do tempo e do espaço que o transcorrer de toda vivência em desenvolvimento implica.[24]

Desde que a profissão de artista se recortou socialmente no século XV, a instância da experiência, materializando-se em uma *forma artística*, deve ser posta à prova do público. Portanto, é da natureza da obra de arte ter vida pública, quer dizer, existir no espaço público dos homens, e da natureza do artista, sustentar-se em uma carreira pública. Artista e obra, mais do que se espera do mercado, dependem do reconhecimento social para ganhar legitimidade. Em outras palavras, dependem do assentimento de outros. A *forma artística*, ao dotar a ideia de corpo exterior, é portanto aquilo que viabiliza o trânsito entre a experiência privada e a pública. Por esta razão, servindo-se de dispositivos partilhados de expressão, o artista confere vida pública à sua obra.

Objetivar as ideias ou experiências privadas em uma *forma* pública é o primeiro desafio de todo aspirante. Talvez seja aí o ponto em que o ensino formal pode melhor contribuir instruindo-o com insumos metodológicos, procedimentos técnicos e estimulando-o a inventar novos modos de expressão para as ideias artísticas. Mas uma ressalva deve ser feita: *forma artística* não deve ser confundida com *formalismo*, que sumariamente define a forma como sendo o resultado das relações harmônicas entre o todo e suas partes, tampouco com o simples uso de meios de expressão, embora os compreenda. Antes de tudo, ela implica a combinação de meios e de modos de apresentação adequados aos tipos de espaços expositivos visando o trânsito de experiências e de conteúdos. Portanto mantém relação intrínseca com a noção de circuitos e canais de veiculação na mesma medida que faz apelo ao uso de dispositivos de visibilidade e tratamento artístico partilhados.

Certamente a tradição legou *formas artísticas* que se servem de meios como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, há muito conformados aos modos museológicos de se exibir e de circular, mas que podemos sempre reelaborar esteticamente e fazer avançar através de novas questões conceituais. Outros meios foram inventados pelas vanguardas históricas e incorporados à tradição das *formas artísticas*, como é o caso da fotografia, da colagem, da construção, da *assemblage*, do *ready-made*, por exemplo, e que ainda hoje permanecem vigorosos, permitindo desdobramentos consequentes. Outros ainda inéditos poderão ser experimentados e ajustados aos modos expositivos e de circulação pública considerando os diferentes canais de difusão do mundo atual. Os anos 1960 e 1970 foram férteis nessa empresa. Os artistas daquela época fizeram experiências com o vídeo, a *performance*, o texto, a instalação. Estenderam a escultura no meio ambiente e reinventaram o sentido da fotografia na

arte. Em nossos dias, esse experimentalismo continua sendo reelaborado e sofisticado com o surgimento das tecnologias digitais. Para se ter uma ideia, descoberta na primeira metade do século XIX, a fotografia, por exemplo, ao mesmo tempo que abriu outros canais e possibilidades de circulação para a arte, somente no início do século XX, com as vanguardas, se libertou do trauma da pintura e foi praticada com desenvoltura. Ainda assim permaneceu até o final dos anos 1970 como um problema conceitual para os espaços expositivos tradicionais. Foi necessário um lento processo de desconstrução da história da arte, do qual ela mesma foi protagonista, para que os artistas a pudessem desenvolver plenamente e que finalmente fosse abordada por um discurso crítico mais criterioso. (CRIMP, 2005)

Três exemplos a título de esclarecimento

Robert Smithson, precursor da *land-art*, tenta em um ensaio provisório de 1968 dar conta da contradição inerente ao problema de se realizar uma obra de intervenção na natureza, de acessibilidade problemática, e a necessidade de torná-la pública. Em contraste com o *site*, o artista propõe o conceito de *non-site*, que justificou a exibição de tais trabalhos em espaços outros, distintos dos originais em que foram levados a cabo.[25] Nesse sentido, Smithson se serviu tanto de locais tradicionais, museus e galerias de arte, como dos alternativos, revistas e salas de projeção, por exemplo, para difundi-los. Para tanto, elaborou um novo modo de exposição integrando documentos e vestígios recolhidos no campo, tais como fotografias, textos, desenhos, filmes, mapas, amostras de minerais e estratos geológicos. Lançou mão de novos dispositivos de visibilidade como vitrines expositivas, salas escuras, recipientes de vidros, projeções de diapositivos, entre outros. Agenciando esses elementos no espaço, instaurou uma nova ordem tridimensional, semelhante ao que hoje conhecemos por instalação, que obedece a uma hierarquia subjetiva de apreciação tendo como cabo de arranque a imersão do público no ambiente. A exposição como um todo promove uma espécie de ficção em que a experiência de sentidos recai muito menos sobre os objetos em particular do que na relação que se pode estabelecer entre eles. Com efeito, Smithson oferece ao visitante do *non-site*, não só em virtude dos fragmentos reunidos mas da ambiência total, uma experiência outra, diferente daquela do *site*. O artista também preparou edições, como jornais e revistas, reunindo ficções escritas, ensaios críticos e registros de campo que a um só tempo funcionam como circuitos de difusão, espaços alternativos de exposição e de criação.

Entre os anos de 1966-77, Helio Oiticica desenvolveu, sob o conceito de *Penetrável*[26], a série *Tropicália*. Espécie de ambientes, "suprasensoriais" que, segundo os termos do artista, em tudo remetem às favelas cariocas, às palafitas amazônicas e ao próprio modo de viver das camadas populares brasileiras.[27] Constituem-se em geral de uma área aberta, de fato um jardim de areia, cascalho, terra e plantas tropicais em que foram dispostos alguns núcleos construtivos. Por essas arquiteturas o sujeito pode entrar seguindo caminhos estreitos e labirínticos, às vezes interrompidos por densos cortinados, outras por tanques rasos de água em que é convidado a atravessar. Seus limites laterais, em torno de 2,5 m de altura, são superfícies conformadas por materiais de texturas e cores variadas, de forte apelo visual, que vão de tecidos estampados, estopas e plásticos, à madeira industrial prensada. A série *Tropicália*, assim como trabalhos anteriores do artista, solicita a evidente ativação do corpo do sujeito que o termo "público", até então empregado para definir o visitante de uma exposição, não mais se aplica para qualificar o tipo de experiência que o envolve, preferindo o próprio artista se referir a ele como "participante".

Por outro lado, o vídeo e a *performance,* quando aparecem na arte, irão logo se associar e se desenvolver como *forma artística* integrada. Mas, devido à incompatibilidade que mantinha com os modos tradicionais de exibição, o vídeo também passou por um momento relativamente longo de elaboração até atingir um estado mais adaptado no final do anos 1980 e início de 1990, já beneficiado pelas simplificações tecnológicas e pelas mudanças estruturais e conceituais pelas quais os espaços expositivos passaram, não mais se limitando ao simples uso de paredes e bases para exibição de pinturas e esculturas, como de praxe. A primeira utilização do vídeo em arte aconteceu em 1965 em Nova York por Nam June Paik para registrar um evento Fluxus.[28] Desde então as experimentações como esse *medium* não mais cessaram. Com efeito, espaços de introspecção foram criados em museus de modo a propiciar projeções simultâneas, captação em circuitos fechados, transmissão direta e usos de aparelhos sensores remotos, por exemplo. Construções de cápsulas de imersão, exclusivamente projetadas para esse fim, posteriormente deram lugar a modalidades expressivas que vieram a ser conhecidas como vídeo-escultura e vídeo-instalação. As empreitadas pioneiras de Bruce Nauman e Dan Graham, ao investigarem as relações do corpo com o espaço, puseram em dúvida os hábitos de orientação, convertendo o visitante de suas vídeo-instalações em agente ativo de percepção do espaço e do tempo. Na obra *Nick Wilde Installation* (Nauman, 1970), o

visitante é sugado por um corredor que se afunila, acentuando a perspectiva até o ponto de fuga onde se encontram dois monitores empilhados. As imagens que apresentam, uma que se afasta e outra que se aproxima contraditoriamente e à medida que se penetra no espaço, são as do próprio visitante solitário, capturadas em direções opostas por duas câmeras alocadas nas extremidades do corredor, uma à sua frente (imagem que se afasta) e outra a suas costas (imagem que se aproxima). A experiência é inesperadamente desconcertante se comparada à simplicidade da concepção. As mídias analógicas, sendo substituídas pelas digitais entre os anos 1980-90, se aperfeiçoaram tanto que permitiram aos artistas criar ambientes de imersão em que o visitante se vê completamente implicado na realidade espaço-temporal da instalação, como é o caso de alguns trabalhos de Bill Viola e Gary Hill em que o tempo e espaço estão completamente submetidos à hiperrealidade que promovem.

Com esses exemplos pretendemos tornar claro que o problema envolvendo a elaboração da *forma artística* é muito mais extenso e não se reduz ao simples uso de meios de expressão. Recobre sutilezas que decidem sobre aspectos que vão do acabamento final dos objetos — como tipos de enquadramentos, dimensões das peças, qualidade do suporte, material, tratamento de conjunto — a detalhes do projeto expositivo e da ambiência instalativa. Mas, implica finamente na invenção de dispositivos complexos de objetivação de ideias e conceitos, regimes de visibilidade e sentidos ancorados antes na experiência do fazer.

Circuitos, enfrentamentos políticos e persistência no fazer

Certamente o desafio de todo artista será sempre dotar as ideias e experiências de *forma artística* apropriando-se dos meios de expressão e das novas possibilidades tecnológicas que por si só não são artísticas. O que determina o bom aproveitamento das tecnologias na arte é a adequação dos conteúdos artísticos aos modos de exibição que favorecem a circulação e a consequente partilha pública das ideias. A passagem que se faz da ideia ou experiência difusa para a *forma artística* é o que efetivamente engendra o trabalho artístico. A "exposição", em sentido tradicional e com tudo que acarreta o tratamento do material expositivo, tem sido, depois de duzentos anos, a principal modalidade para se atingir esse fim.[29] O tipo de espaço que lhe é tradicionalmente destinado, museus e galerias, surgiu junto ao modo de apreciação que o constitui: a experiência estética e o, consequente, julgamento de gosto. No entanto, o confinamento

da arte e sua separação dos modos comuns de experiência devem ser questionados tanto quanto relativizadas as opções convencionais de veiculação que lhe são destinadas.[30] Os artistas de nossos dias dispõem sem dúvida de um circuito, senão ampliado, ao menos mais ágil do que os de outrora. A *web*, principal novidade nos meios de comunicação global, tem exercido um impacto muito grande no mundo contemporâneo e suas formas de compartilhamentos. Certamente, é um espaço de visibilidade que se soma aos já tradicionais, com a vantagem de ser uma rede de exposição direta e instantânea que não conta com os fatores de constrangimentos institucionais como pré-seleção, pré-julgamentos e censura dos *experts* cuja vigilância, sempre alerta aos padrões de homogeneidade do gosto e em nome da "qualidade", retira a obra de circulação antes mesmo que ela se dê à experiência e à apreciação de um público. Por outro lado, poucos trabalhos que circulam na internet tem sua *forma artística* adaptada à natureza da rede, permanecendo o uso como simples espaço de divulgação. Certamente o vídeo e a fotografia, devido às compatibilidades digitais, se adaptam bem ao meio. Mas é preciso, por parte dos artistas, incorporar as ideias artísticas, no que tange às formas e aos conteúdos, ao princípio produtivo que o rege. Os *insights* de Benjamim a respeito das artes reprodutíveis e da apropriação dos meios de produção de massa pelos artistas[31] fazem jus ao que acabo de afirmar. Certamente Benjamin creditava aos artistas um poder político que, servindo-se da lógica produtiva dos meios, seria capaz de infiltrar suas formas e convertê-las criticamente a ponto de, através da arte, engendrar mudanças significativas na infraestutura.

Embora menos ambicioso em seu alcance político e mais determinado pelos contextos sociais específicos que pelas ideologias universalistas que integraram algumas das utopias modernas, o trabalho do artista hoje está muito distante da frivolidade de uma atividade espiritual que não suja as mãos com as impurezas do mundo. Do mesmo modo que os impressionistas lançaram-se no Salão dos Recusados enfrentando a censura dos Oficiais, aqueles que permanecem às margens do sucesso imediato ou que atribuem ao fazer um sentido crítico consequente, sem recusar a condição do mundo em que vivem, seguem enfrentando as limitações impostas pelos circuitos tradicionais e inventam novas formas de infiltração social. Por toda parte em que se encontra resistência do sistema, vê-se a criação de táticas visando contornar a rigidez das estruturas para se por as ideias em prática. As iniciativas, muitas vezes empreendidas em forma de ações corporativas, vão do investimento na cidade como espaço

democrático de expressão, passando pelas empreitadas altruístas dos projetos colaborativos entre cidadãos (artistas e não-artistas) com financiamento público ou privado. Somam-se ainda as edições de livros e revistas, organizações de eventos, conferências e cursos em espaços autossustentáveis, chegando-se até ao mundo dos negócios quando os artistas decidem abrir suas próprias galerias. Apropriando-se de circuitos outros e inventando novos modos de administrar a produção é a forma com que a imensa maioria que não foi absorvida pelo mercado, ou que por princípios o recusa, encontra para dar curso ao trabalho criativo e as convicções pessoais. Podemos falar da atividade do artista, que ela conta, senão com as facilidades, ao menos com os percalços de organização e de geração de sustentabilidade previstas em toda e qualquer atividade que se pretende liberal e emancipada. Bem entendido, digo isso em sentido amplo: o de se pretender fazer e dizer quase tudo o que se quer sem subordinar-se completamente a qualquer figura de autoridade que seja, o *mundo da arte* ou o estado, que não a do próprio artista e de seu público.

Portfólio como espaço poético-reflexivo

Ainda sobre procedimentos do fazer, gostaria de chamar atenção para o instrumento intelectual e poético que é a elaboração de portfólios. Normalmente visando a apresentação consequente de uma obra, o portfólio não é ou não pode ser pensado simplesmente como sucessão cronológica de trabalhos realizados ao longo dos anos. Em si é espaço de exposição e de articulação de sentidos inerentes às qualidades de imagem tanto quanto às de montagem. Ainda que se trate de recorte temporal e muitas vezes conceitual, os trabalhos nele figurados representam momentos de síntese ao mesmo tempo que decantam sentidos de uma poética mais abrangente. Cada trabalho em particular vem a ser a interrupção de um campo amplo de experiências que, materializando-se em um qualquer regime de visibilidade, irrompe pontualmente em uma *forma artística* possível[32], mostrando a fisionomia parcial da *obra ampliada*. Os "traços" dessa fisionomia, portanto, se divisados isoladamente no objeto acabado, não passariam de corriqueiras tentativas fracassadas e sem nenhum vigor artístico, ao passo que no conjunto insinuam-se com força de coesão interna. No cenário de aparente caos que governa o *fazer*, o portfólio representa para o artista o momento de revisão, a pausa necessária para contemplar o todo. Sua elaboração é a ocasião de se refletir sobre a produção na medida

em que o fluxo de sentidos que apresenta pode ser contemplado no espaço sucessivo das páginas e na escala reduzida das mãos. Um exercício ao qual o artista se submete para dar visibilidade pública, ainda que para si mesmo, a certa dimensão imaterial integrando a *obra ampliada*. A coerência intrínseca que o portfólio nos faz ver e sentir o torna o instrumento necessário para clarificar o *princípio de arte*[33], estado *ético-estético* capaz de revelar o *teor humano* da *obra*. Fazendo incidir a ênfase sobre o *princípio de arte*, o portfólio representa o esforço contra a dispersão de toda experiência envolvendo a prática.

Concluindo

Inicialmente chamei a atenção para aquilo que no artefato, devido ao virtuosismo com que era confeccionado pelo artista, revelava, ao menos em parte, a energia humana [co]fundida na matéria, testemunho da capacidade refinada de realização de si pelo trabalho. Termino chamando a atenção para o fato que a *obra ampliada* releva em suas entrelinhas força de coesão interna, o *princípio de arte*, presença incontestável do *teor humano* nela investido, mas que não se substancializa em um único trabalho artístico e que emerge de seus intervalos. O sentido do *princípio de arte* é a dialética objetos / ideia integrando a *obra ampliada*.

Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em outubro de 2014.

Notas

1 Esta reflexão é parte da pesquisa de pós-doutorado, *Museu das coisas: dois ensaios em torno da experiência ordinária*, desenvolvida entre novembro de 2013 e outubro de 2013 junto à Ecole Supérieure d'Art d'Avignon sob a supervisão do Prof. Dr. Jean-Pierre Cometti. A pesquisa contou com o apoio da CAPES (Bolsa de Estágio Pós-doutoral no exterior), agência do governo brasileiro de fomento à pesquisa, capacitação e formação de pessoal de nível superior, a quem devo meus agradecimentos.

2 O conceito "obra ampliada" já ocupava um lugar central em minha tese de doutorado, na qual o desenvolvo de forma mais criteriosa. (Luciano Vinhosa. *De la pratique de l'art aux autres partiques, le role de l'art dans la production de réalités.* Montréal: UQÀM, 2004). Pode ser revisitado consultando o artigo "Pensar a obra em seu sentido ampliado". In: Luciano Vinhosa. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. Na França foi publicado sob o título "Penser l'œuvre dans son sens élergi". Dans: Bernard Lafargue (dir.). *L'esthétique aujourd'hui*, Figures de l'art n. 10. Pau: PUP, 2005.

3 "Tel que l'entend ici l'auteur, l'*art* préssupose la crise de l'ancienne image et sa nouvelle valorisation comme œuvre d'art à la Renaiscence. Il est lié à la conception de l'artiste autonome et à une discussion sur le caractère artistique de son apparition." (BELTING, Hans, 2007. *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, p. 5.)

4 Por uma estranha ironia, as coleções de etnologia dos museus europeus têm me ajudado a compreender mais sobre a arte de nossos dias do que as exposições de arte contemporânea.

5 Este tesouro encontra-se exposto no Museu Nacional de Arqueologia de Portugal, abrigado no prédio do Convento dos Jerônimos, Lisboa.

6 Hipóteses especulando sobre a dupla função do sujeito, artista e sacerdote, nas sociedades neolíticas já foram levantadas por pesquisadores. Chamo atenção, no entanto, ao fascinante *teor humano* que tais objetos deixam evidente.

7 Essa interpretação é especulativa, uma vez que tais objetos pertencem à pré-história e nenhuma pista mais evidente sobre o trabalho do artista e sua relação com a esfera divina confirma a hipótese.

8 "L'artiste elabore sa pensé au travers des moyens d'expression qualitatifs qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directament se confondre avec lui". (DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrogo, 2005, p. 35.)

9 Exceções seriam o ícone de Cristo, que ressuscitou, e o de Maria, que, segundo a lenda católica, ascendeu aos céus sem nunca ter morrido.

10 BELTING, 2007, p. 13.

11 BELTING, 2007.

12 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas V. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

13 "Le mécanicien intelligent impliqué dans son travail, cherchant à bien faire et trouvant de la satisfaction dans son ouvrage, prenant soins de ses matériaux de ses outils avec une véritable affection, est impliqué dans sa tâche à la manière d'un artiste. La différence entre ce travailleur et un autre qui serait incompétent, inepte et négligent, est aussi importante dans atelier de l'ouvrier que celui de l'artiste". (DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005, p. 23.)

14 Bourdieu identificou essa postura como "denegação social", ingrediente essencial para se compreender o mecanismo do campo artístico. (BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.)

15 "[...] ce qui rend une œuvre vivante et la fait réellement accéder à son statut d'œuvre (reconnu), c'est la relation qui s'établit ou qu'elle établit avec un (ou des) individus dans de conditions de compréhention et de sens qui ne peuvent être complètement dissociées d'un vaste contexte non artistique de croyences, d'habitudes, d'apreendissagens et de vie". (COMETTI, Jean-Pierre. *Art et facteurs d'art, ontologies friables*. Rennes: PUR, 2012, p. 15). O mesmo artigo do foi publicado no Brasil com tradução minha e com o seguinte título: "As falsas sugestões da autonomia artística: as experiências das vanguardas, a arte e a cultura", In: VINHOSA, Luciano; D'ANGELO, Martha. *Interlocução: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 77- 88.

16 Les espaces discursifs de la photographie. In: Rosalind Krauss. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 37-56.

17 Marcel Duchamp, em discurso bem conhecido, aconselha o artista a se instruir na universidade. "L'artiste doit-il aller à l'université ?" dans *Duchamp du signe,* p. 236-239, Flammarion, 1994 © Succession Marcel Duchamp, Adagp, Paris, 2007. http://mediation.centre-pompidou.fr/education/ ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm#texte2

18 A noção de "mundo da arte" que emprego é de Danto, que o entende como lugar de *connaiseurs* — outros artistas, professores, críticos, curadores, diretores de centros culturais, colecionadores, marchands, entre outros — partilhando uma teoria da arte. (DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.)

19 Os inúmeros estudos de Bourdieu sobre o assunto são esclarecedores: *L'amour à l'art* (avec Alain Darbel. Paris: Minuit, 1971); *Les règles de l'art, genèse et structure du champ literaire* (1998. Paris: Seuil, 1998); *La distinction, critique social du jugement* (Paris: Minuit, 1979), entre outros.

20 Tudo leva a crer que o campo artístico é *tout court* relações sociais. Com efeito, os dispositivos que as permeiam se mostram de modo quase rudimentar, revelando a essência mesmo de todo campo profissional. Talvez seja esse o motivo que levou Bourdieu a estudá-lo com tanto afinco e inteligência.

21 A esse respeito, a leitura de John Searle pode ser esclarecedora: *La construction de la réalité sociale*. Paris: Gallimard, 1995.

22 BELTING, Hans. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003. Ver também: *Le chef-œuvre inconnu* (Balzac, 2008. Paris: Flamarion).

23 "Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de La continuité d'une expérinece temporelle ordonnée."(L'art comme expérience. Pau: Farrago, 2005, p. 45.)

24 "La forme, telle qu'elle est présente dans les beaux-arts, est l'art de rendre explicite ce qui est contenu dans l'organisation du temps et de l'espace qu'implique le cours de tout vécu en développement." (DEWEY, 2005, p. 45)

25 *A Provisional Theory of Non-Sites*. http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm.

26 O artista normalmente desenvolvia seu trabalho a partir de conceitos-chave. *Penetráveis*, como sugere o termo, são ambientes em que podemos penetrar.

27 http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3; ; http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4

28 Hans Belting. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003, p. 520.

29 Emprego o termo no sentido estrito, quer dizer de apresentações artísticas em espaços tradicionais.

30 O livro *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* apresenta uma boa reflexão sobre as transformações nos conceitos de exposição e nos modos de se exibir. (Sur la direction de Katharine Hegewisch. Paris: Editions du Regard, 1998.)

31 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e O artista como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

32 Digo "possível" porque o portfólio em si é um lugar de exposição que tem suas especificidades associadas às qualidades da imagem (reproduções fotográficas). Os trabalhos, sendo levados para outros espaços, adquirem novos modos de visibilidade e configuração.

33 Trabalhei o conceito em minha tese de doutorado: *De la pratique de l'art aux autres pratiques, le rôle de l'art dans la production de réalités*. Montréal, UQÀM, 2004. Pode ser revisitado consultando o artigo "Pensar a obra em seu sentido ampliado". In: Luciano Vinhosa. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2011. Na França foi publicado sob o título Penser l'œuvre dans son sens élergi. Dans: Bernard Lafargue (dir.). *L'esthétique aujourd'hui*, Figures de l'art n 10. Pau: PUP, 2005.

Referências

BELTING, Hans. *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.

COMETTI, Jean-Pierre. *Art et facteurs d'art, ontologies friables*. Rennes: PUR, 2012;

CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KRAUSS Rosalind. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

Substância e *poíesis* em Apichatpong: o conhecimento como *potência*

*Juliana Alvarenga Freitas**

RESUMO: Os filmes *Tio Boonmee que podia se recordar de suas vidas passadas* e *Síndromes e um século*, do artista visual e cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, são analisados a partir dos conceitos de *substância* de Aristóteles e de *poíesis* do filósofo italiano Giorgio Agamben. As obras desvelam o conhecimento se afirmando como mais potentes, no sentido colocado por Agamben, através de estruturas poéticas usadas pelo artista, como a inserção de elementos fantásticos e míticos nas obras, e a presença de dualidades. Seus filmes apresentam transformações análogas às do conceito de *substância* de Aristóteles: processos dinâmicos que se dirigem para sua própria *potência*. Apichatpong nos aponta para a necessidade contemporânea de reinserção da natureza na cultura.

PALVRAS-CHAVE: *substância, poíesis,* Apichatpong

ABSTRACT: The films *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* and *Syndromes and a Century*, of the Thai visual artist and filmmaker Apichatpong Weerasethakul, are analyzed according the Aristotle's concept of *substance* and the Italian philosopher Giorgio Agamben's concept of *poíesis*. The works unveil knowledge asserting them as more powerful in the sense placed by Agamben, through poetic structures used by the artist, as the inclusion of fantastic and mythical elements in the works, and the presence of dualities. His films show analogous

*Juliana Alvarenga Freitas é mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro (UA), Portugal. E-mail: jualvarengaf@gmail.com

transformations to the concept of *substance* in Aristotle: dynamic processes directed to their own *potency*. Apichatpong points us to the contemporary need for reintegration of nature in culture.

KEYWORDS: *substance, poíesis,* Apichatpong

Apichatpong Weerasethakul (1970-) é artista visual e cineasta tailandês. Em seus filmes e videoinstalações com frequência aparecem fantasmas, seres fantásticos e míticos. Sua poética se desdobra em processos de transformação, nos quais a natureza tem um papel determinante.

Os processos e transformações das obras de Apichatpong podem ser compreendidos a partir do conceito de *substância* em Aristóteles, no qual o *vir a ser* se expressa em um *dinâmico.* Este processo sempre em movimento da *substância* não está limitado pela matéria. Por outro lado, a presença do animismo em sua obra pode ser pensada a partir do conceito de *poíesis*[1] do filósofo italiano Giorgio Agamben, fundamental para existência da potência — desvelamento de um conhecimento.

Poíesis, para Agamben, reside na "produção da verdade e na abertura que resulta dela". (AGAMBEN, 2012, p. 122) É desta abertura que trata Apichatpong ao inserir o sobrenatural em seus trabalhos tornando-os mais *potentes*. A noção de *potência* para Agamben é baseada na coexistência e interdependência da dualidade *prâxis/poíesis.* A *potência* para o filósofo pode ser encontrada na raiz da *poíesis*: "estava no centro da *poíesis* ... a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra..." ou seja, a *poiésis* entendida como "um modo de verdade, entendida como des-velamento". (AGAMBEN, 2012, p. 118)

Este des-velamento que nos diz Agamben está presente nas obras de Apichatpong, nas quais ligações de coexistência e interdependência entre *prâxis/poíesis*, assim como a interligação entre sua vida e parte de sua biografia e o próprio trabalho, assumem a experiência e mesmo a subjetividade, como um substrato a ser desenvolvido como guia de processo criativo. Filho de médicos, o cineasta cresceu em área de hospital rural na Tailândia, o que lhe permitiu

pensar a saúde em termos mais amplos, questionando como o conhecimento da medicina moderna se relaciona com o homem e sua ligação com o *kosmos*.[2] Apichatpong, de diversos modos, apresenta ideias sobre a problemática do homem apartado da natureza, sobre crenças e mitos que podem ser traduzidas como um outro modo de acesso ao conhecimento, tão plausível como o da medicina moderna.

Em uma aula no MALBA, Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires, Apichatpong afirmou que uma das questões centrais de sua obra remete para como o homem se utiliza de artifícios e de remédios para suportar a natureza, ou para controlá-la, o que afirma ser algo impossível. A coexistência de opostos em sua obra é constituída de ambiguidades que se colocam lado a lado, sem qualquer prioridade de um dos lados, como no conceito de *substância* de Aristóteles. A importância dada às passagens ocupa em sua obra um lugar central, sem que o momento anterior e o posterior tenham ênfases diferenciadas, e tampouco são encadeadas em qualquer narrativa dramática, há apenas a existência de uma constante transformação.

Como na *poíesis* de Agamben, aqui a importância consiste em seguir uma alternância de estados como estratégia de desvelar a *potência*. O filme *Tio Boonmee que podia se recordar de suas vidas passadas* (*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*) é um longa metragem produzido em 2010 gravado em 16mm. É parte integrante do projeto de Apichatpong chamado *Primitive*, uma série de vídeos e de instalações realizadas pelo artista desde 2009 em Nabua, vila no nordeste da Tailândia.

> *Primitive* trata de reencarnação e transformação. É a reencarnação da presença (e ausência). É também a reencarnação do cinema como um meio de transporte, como no tempo de Méliès: o filme nos leva de nosso próprio mundo. (APICHATPONG, 2008) [3]

O filme *Tio Boonmee* conta uma história de um homem, Boonmee, que está morrendo de doença renal em uma fazenda no meio da floresta e é visitado pelo fantasma de sua mulher e por seu filho, Boonsong, que, após ter desaparecido na floresta, regressa na forma de uma estranha criatura semelhante a um macaco. Boonsong é reconhecido pela família mesmo sem ter aspecto humano, para eles a criatura macaco continua sendo o mesmo. Como na transformação da *substância* de Aristóteles, Boonsong passa a outros estados a caminho do seu devir e substancialmente continua o mesmo.

Apichatpong Weerasethakul
Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.
Longa metragem em 16mm
(Boonsong transformado em criatura macaco)

Para o estudo das dualidades presentes na natureza, como nos apresenta Apichatpong em seus trabalhos, Agamben considera fundamental o conceito de *substância* de Aristóteles. Para o filósofo grego, a *substância* está interligada com a transformação, com o devir, com a noção de tornar-se o que realmente é, independentemente da presença ou não da matéria.

> Dizemos que um dos gêneros dos seres é a substância. E substância, primeiro, no sentido de matéria — que por si mesmo não é algo determinado —, e ainda no sentido de figura

> e forma — em virtude do que já se diz que é algo determinado — e, por fim, no sentido composto de ambas. A matéria, por sua vez, é potência, ao passo que a forma é atualidade. (ARISTÓTELES, 2012, p. 71)

A forma[4] pode existir sem a matéria e é ela que determina a matéria, noção fundamental para a transformação dos seres de Apichatpong, o que faz Boonsong continuar a ser o mesmo apesar de estar transformado em um macaco. A palavra *substância*[5] é um substantivo feminino formado a partir do particípio presente do verbo ser e pode ser traduzida do grego quer como substância ou como essência. Substância é o substrato da mudança, isto é, aquilo que permanece o mesmo sob as modificações; donde a forma ser considerada *substância*. (GOMES DOS REIS, 2012, p. 147-148)

Aristóteles sugere que a *substância* não é a matéria, mas a forma (realização da transformação), um trânsito em direção à *potência.* Assim também seria "o processo central da obra de Joe[6]: a transmutação, a destruição a transformação. Se for possível identificar um grande tema em toda sua obra, sem dúvida este é o terreno". (GOMES, 2010)

Apichatpong trabalha o elemento mágico justaposto com elementos da cultura contemporânea e coloca o mito em posição de irrelevância completa se tratado como questionamento quanto à sua existência e realidade. Desta forma, Apichatpong potencializa o mágico através de uma estrutura poética que nos envolve em problemáticas atuais da humanidade, como o uso contemporâneo da medicina e a tentativa de controle de processos naturais. Podemos ver em alguns pontos do filme a transformação de Boonmee em peixe, outra vida do personagem que volta a ser humano no momento seguinte.

> Joe conclui com uma sequência que ocorre após a morte de Boonmee — em dois ambientes, um moderno quarto de hotel completo com televisão e um restaurante fino. Espírito e carne são divisíveis — sem muito barulho, eles simplesmente se dividem diante de nossos olhos". (KAUFFMANN, 2011, p.18)[7]

Da mesma maneira, sem qualquer ênfase narrativa ou dramática, na parte final do filme dois personagens olham para si próprios sentados e hipnotizados pela televisão. Os personagens se tornam duplos de si mesmos, como se o simétrico de cada um não participasse ativamente da cena — como a forma sem matéria que nos diz Aristóteles.

Apichatpong Weerasethakul
Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.
Longa metragem em 16mm
(Personagens duplicados vivem, em um mesmo momento, situações diferentes)

Este trabalho tem uma forte relação com o ambiente hospitalar e com a natureza. Boonmee faz sua diálise no meio da selva. "Este toque moderno pretende aparentemente afirmar que o sobrenatural persiste na idade da ciência." (KAUFFMANN, 2011, p. 18)[8] Nas diversas cenas de diálise, a mesa de medicamentos tem como fundo a selva, que invade o ambiente com seus sons e movimentos lentos. A floresta se faz mais interna do que externa ao quarto da diálise e as cenas se alongam ao máximo. Parece que estamos acompanhando uma cena de hospital por uma fresta da janela. Ignorando a presença do espectador, nada acontece na narrativa, a câmera não se mexe, os gestos são lentos e os sons da florestas parecem ser os diálogos. Ali parece existir apenas o hospital e a selva, a tentativa artificial através da tecnologia médica de estender a vida de Boonmee, que parece já ver a morte pela janela, ao assistir a floresta que já reflete seu processo moribundo. Aqui encontramos a noção de *potência* aristotélica gerada pela coexistência do artificial e do natural.

Apichatpong Weerasethakul
Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.
Longa metragem em 16mm
(Rotina hospitalar no meio da selva)

A imagem dos olhos vermelhos de Boonsong, o filho macaco de Boonmee, causa impacto imediato. A beleza aparece como oriunda de algo entre a mágica e os aparatos técnicos, na luz dos olhos e da alma da criatura, na selva e no controle humano da própria vida. Os olhos vermelhos, que parecem querer se orientar pelos sons da floresta que surgem de todas as direções, parece alterar a própria posição do espectador, que torna-se assim o alvo a ser surpreendido em meio da escuridão — como se o inesperado estivesse para acontecer a qualquer momento, lentamente esse se transforma e o suspense vai se dissolvendo até desaparecer, tornando-se mágico o que nos parece comum e esperado. Esse elemento fantástico parece sustentar a beleza, sem ser ele mesmo posto em questão: simplesmente existe.

> Nem dramático nem narrativo, o filme é uma série de episódios tratados de uma forma que o público aparentemente reconhece. Para Joe, no entanto, a aceitação do sobrenatural pelo

público se dá, obviamente, sem qualquer problema. Esta aceitação, estranhamente, nos ajuda a fazer o mesmo". (KAUFFMANN, 2011, p. 17)[9]

O confronto entre a posição humana / animal em meio à selva se mistura a uma outra situação de dicotomia, a presença / ausência de um corpo com a aparição e desaparição de um fantasma. A luz vermelha guia toda a estranheza quando a criatura sai da escuridão da floresta e senta-se à mesa para um diálogo entre fantasmas e vivos. O pai e o fantasma da mãe se reencontram depois de dezenove anos e os personagens parecem não ser afetados pelo inusitado de seus estados de fantasma e macaco, e nem pelo fato de terem aparecido após longo tempo. O reencontro acontece num desenrolar de diálogos incomuns apresentados como corriqueiros. Boonmee chega a oferecer um copo de água para o fantasma de sua falecida esposa.

Tudo é lento na cena, a câmera move–se pouco ou está parada, a luz é baixa ou quase nenhuma, os tempos entre as falas são longos. O filho que se transformou em macaco e vive na floresta é capaz de sentir as transformações trazidas pelas doenças, como se estivesse ligado a toda expressão simultânea de vida e de morte, seja ela animal, vegetal ou humana. O filho macaco vem dizer ao pai que as criaturas da floresta sentem o cheiro da doença/morte de Boonmee, a floresta parece compartilhar da sua dor. Apichatpong declara que a floresta é o seu melhor personagem, ela se altera e se transforma, é dependente da luz, da temperatura, como *substância* em seus processos de transformação.

A declaração de que "*Tio Boonmee* é um filme de sublimação das operações fundamentais do cinema" (NOGUEIRA, 2010) se refere às relações com a passagem da luz, a movimentação lenta da câmera, a ausência de dramaticidade, a narrativa não central, todas características citadas por muitos dos autores estudiosos de Apichatpong em relação a quase todas suas obras. (NOGUEIRA, 2010)

Como a característica do devir da *substância* de Aristóteles, em *Tio Boonmee* o importante é evidenciar as transformações sem que algum estado tenha maior relevância do que outro, o tornar-se o que já era em *potência* originalmente. O personagem que dá nome ao filme se lembra de várias de suas vidas — como homem, como peixe, como planta —, que parecem ser alternadas e coexistentes em um mesmo tempo, sem que haja nada de determinante para a narrativa fílmica. Apichatpong apresenta a simples existência da dualidade, sem

qualquer discurso sobre uma maior relevância de um pólo sobre o outro: "*Tio Boonmee* é uma afirmação do poder de transformação, de que toda destruição, toda morte, leva a um outro estado". (ANDRADE, 2010) O conceito de transformação em *Tio Boonmee* não vem apenas da ideia de morte e outras formas de vida. A luz é um elemento formal que o autor usa para discorrer sobre a transformação *substancial* de estados naturais e artificiais, que sugerem presenças e ausências.

> É a mesma luz, desde sempre, mas ela é sempre diferente, em cada aparição. Assim funcionam as transformações para Joe: sempre o mesmo, sempre diferente. [...] Tio Boonmee faz delas um grande inventário, combinando-as numa mesma cena, na casa, ou iluminando uma cachoeira com luzes nada naturais, estudando todas as suas variações. (GOMES, 2010)

É a luz, esse pulsar entre a ausência e a presença, que marca a transformação do filho em macaco, narrada em seu diálogo de reencontro com o pai. Boonsong conta que fotografava a floresta quando percebeu, nas fotos reveladas, uma criatura semelhante a um macaco. Desde este momento passa a perseguir a imagem, tentando fotografar a criatura e, ao mesmo tempo, se comunicar com ela. Neste processo, ele mesmo se torna o objeto de sua busca e assim se transforma na criatura. Na medida em que sente sua pupila dilatar, a luz faz com que desapareça a imagem diurna. A bela cena nos mostra a visão das copas das árvores, com o sol intenso, ficando cada vez mais escuro até seu desaparecimento, que marca a completude do processo de transformação do homem no animal, permanecendo *substancialmente* o mesmo.

Boonsong reclama da luminosidade na reunião com sua família, explica que só consegue enxergar no escuro, se transformou por definitivo em uma criatura noturna. O instigante da escolha da luz como o elemento formal, no qual se observam as dualidades em constante transformação, é que ela mesma carrega em si características de oposição. A luz é uma pulsão, que oscila entre a materialidade e a não materialidade, como no conceito de *substância* de Aristóteles. É também a alma do cinema, que se coloca entre pares opostos do que é real e do que não é real, da experiência da memória construída e da memória vivida. "É um macaco-fantasma mas ainda é Boonsong". (GOMES, 2010) Quando ele reaparece depois de 19 anos, e não mais na forma humana, a família o reconhece sem levantar qualquer suspeita se a criatura seria ou não Boonsong. A forma poética que o artista nos apresenta é a existência de algo que permanece em seu par de contrário, e pode ser esse o elo de ligação entre

a existência desta dualidade dinâmica e nossa reintegração com a natureza, que o artista reclama como necessária.

O filme *Síndromes e um século*[10] é um longa metragem lançado em 2006, escrito e dirigido por Apichatpong. A obra nos mostra duas rotinas de hospital, um localizado na cidade de Bangkok e outro em área rural. O filme tem uma óbvia relação com o duplo: é dividido em duas metades, em que se repetem cenas com os mesmos atores. Apichatpong relata que a primeira parte, passada em um hospital em meio a uma floresta, se relaciona com o namoro de seus pais, médicos, e que a segunda parte, em um hospital na cidade de Bangkok, de como esse fato se relaciona com a contemporaneidade. (APICHATPONG, 2010)

O filme é uma reinvenção da memória do seu autor, uma ficção que transforma o ambiente hospitalar onde viveu em uma reflexão sobre o cientificismo médico e o espiritualismo budista tailandês. O filme mostra o duplo e a repetição, é dividido em duas partes, sendo a segunda uma repetição simétrica da primeira. A segunda metade da obra recomeça em outro ambiente, do hospital urbano, e tem o mesmo jogo de plano e contraplano da primeira metade passada em um hospital em meio rural. Em *Síndromes*, há sempre um recomeço e um ritmo lento.

Apichatpong ao falar deste trabalho (APICHATPONG, 2010) relata que o tempo de um hospital é semelhante ao tempo cinematográfico por ser distinto do real, por ser mais dilatado. O artista mostra como traduz para o movimento de câmera toda a lentidão asséptica da medicina em uma cena onde médicos conversam com uma paciente sentados à mesa em um hospital. A câmera passa de um a um dos médicos, como se os estivesse circundando, bem lentamente, e alguns a olham diretamente quando ela passa.

Página Oposta
Apichatpong Weerasethakul
Frame do filme *Síndromes e um século*, 2006.
Longa metragem em 35mm
(Conversa entre médicos; e a personagem passa por um longo *travelling* encarando a câmera)

Em outro longo e lento *travelling*, Apichatpong inicia a cena com a conversa entre os personagens ao centro, mais longe do espectador. Mas um som de uma conversa constante e em tom mais baixo nos deixa mais próximo do casal que está fora do campo, só nos mostra metade da face do homem na direita do quadro. Ao começar *travelling*, aparece a mulher com quem o homem conversava, que agora aparece por inteiro, enquanto ela encara a câmera.

Segundo o artista declara, em um hospital as pessoas falam e se movem menos e mais devagar. O autor atribui essa sua percepção temporal à sua vivência com hospitais, critica o incessante desejo da humanidade de se sentir melhor, de não querer sentir qualquer desconforto, e a busca por remédios que mantenham as pessoas todo o tempo felizes. Apichatpong assume também sua obsessão por hospitais, esse lugar onde se tem a ilusão de controle dos processos naturais, onde se poderia determinar a continuidade da vida. (APICHATPONG, 2010)

A dualidade em *Síndromes* apresenta-se com repetições que mostram pequenas diferenças a cada vez que aparecem. O diretor não aparenta ter qualquer apego a qualquer dos fatos da narrativa — eles apenas acontecem, na sucessão lenta das repetições e das ambiguidades.

> No entanto, Joe pode explicá-las, elas acabam simplesmente como possibilidades alternadas, que surgem sem nenhuma ordem particular e a elas não se necessita dar nenhum valor absoluto, mas desde que todas podem ser reais, também parecem igualmente vivas, e milagrosas. (KLAWANS, 2007, p. 50)[11]

Na primeira consulta médica mostrada no filme, uma médica entrevista um colega, ao lado de uma janela onde só se vê o verde da paisagem. Um *travelling* lento segue até a janela, da visão do paciente, que se funde com a vidraça e a ultrapassa, quando passamos a vislumbrar a paisagem ainda com a voz em *off* dos personagens. Há aqui uma sensação de estar na paisagem e ao mesmo tempo fora dela, presente na materialidade do som dos diálogos dos personagens. Esse é um dos pares de opostos que se dão no decorrer do filme: a ausência da imagem com a presença narrativa do som, assim como a luz, que na primeira metade é natural e na segunda metade é artificial, em alguns momentos em um primeiro plano é escura enquanto ao longe se mostra clara.

Em entrevista a um paciente monge, na primeira parte do filme, vemos a médica de frente e o monge de costas, e na segunda parte vemos a inversão simétrica, agora também de gênero, pois é um médico que aparece de costas e o monge de frente. Nessas entrevistas ao monge, que pede medicamentos para dormir, as funções são invertidas: em ambas as cenas, o monge oferece ervas medicinais aos médicos, dizendo de suas propriedades curativas, enquanto os médicos escutam com consideração a sabedoria budista. Em *Síndromes e um século*, Apichatpong mostra que a dualidade gera uma potencialidade na obra, análogas à dualidade forma e matéria da *substância*.

O imaginário para Apichatpong consiste em uma ampliação dos conceitos filosóficos que apresenta, e pode ser compreendido através do que Agamben chama de *espírito fantástico,* algo entre as partes opostas que nos revela o conhecimento potencial através de uma reintegração com o que denomino neste trabalho de *saberes naturais*. *Espírito fantástico* é um "intermediário entre o racional e o irracional, entre o corpóreo e o incorpóreo, do qual se serve a divindade para comunicar-se com o que está afastado dela". (AGAMBEN apud CASTRO, 2012, p. 37)

O cineasta nos traz mitologias, elementos mágicos e fantásticos para uma espécie de cura da cultura, através da reintegração da natureza na cultura. Uma cura que usa elementos mágicos como estratégia para retornar ao conhecimento perdido na cultura contemporânea. A doença,

entendida como uma desconexão do homem com o *kosmos,* seria um alerta produzido pelo corpo para que este se reintegre e se reconecte ao todo. Nessa perspectiva, a cura seria um processo de incorporação do todo no individual, restabelecendo a conexão perdida do homem com o *kosmos*. Para que essa conexão aconteça, é necessária a inclusão do mágico e do rito, que por esse motivo são entendidos como remédios — são os responsáveis pela cura.

A dualidade na obra de Apichatpong pode ser pensada como uma analogia aos binômios cultura/natureza, real/imaginário e também à noção aristotélica de forma/matéria. Usando como estrutura da sua *prâxis* a *poíesis*, os pares de opostos estabelecem uma relação de coexistência e interdependência. A cura seria a manifestação dessa coexistência e interdependência. Para a então necessária cura de um tempo contemporâneo, algumas estratégias são desenvolvidas pelo cineasta no sentido de apontar a solução de reintegração aos *saberes naturais*, a possibilidade de incluir o mágico e o mítico no processo de desvelamento do conhecimento.

O tempo mitológico tem características de repetição, de desenvolver caminhos cíclicos. Cada vez que revisitamos a possibilidade de uma arte curativa, mágica ou mitológica, agregamos outras reflexões importantes e necessárias para que possamos, espectadores e criadores da obra, acessar o conhecimento latente presente nas obras, nos artistas e também nos espectadores.

O mito pressupõe um espaço para devoção vinculado a uma *poìesis* que abre espaço para a reflexão. Hoje podemos perceber uma aproximação das artes com as ciências, utilizando de instrumentos científicos para trazer para o campo artístico conhecimentos específicos. Os trabalhos de Apichatpong, contudo, estão se direcionando ao conhecimento de modo diferente, através da própria *poíesis*, mesmo que essa venha a buscar a temática de seus mitos e mágicas em um conhecimento dado como científico. Desta forma, ele identifica a reintegração com os *saberes naturais* como possibilidade de reversão de um processo atual doente.

É fundamental para o acesso ao conhecimento escolhas de soluções para além das já dadas anteriormente. Adotar uma premissa mágica ou mítica é criar de início situações controversas que não aceitam soluções dadas *a priori*. Essa condição estrutural das obras criadas por Apichatpong presupõe soluções geradas através dos processos de transformação, e que muitas vezes constituem mais uma abertura dos pontos de vistas do que propriamente uma solução com explicações e comprovações.

> Se Apichatpong realmente procura por algum conhecimento, não é para "explicar, descrever ou interpretar" a Tailândia para estrangeiros, mas antes, pelo contrário, para colocar em movimento um exercício que finalmente gera, no mínimo, um conhecimento-afirmação sobre o conhecimento". (FERRARI, 2006)[12]

Apichatpong não aponta um único caminho, mas uma multiplicidade que se constitui por pares de sentidos opostos que desvelariam o conhecimento potencial. Seus procedimentos artísticos ambientam uma liberdade para a escolha do caminho que entra em movimento e gera a ativação de outros saberes no exercício do pensamento, "conota um valor por submeter aos sentidos o modo holístico como um meio para o conhecimento, cura e transformação pessoal, acima e contra os valores contemporâneos prescritos dentro de um contexto social". (FERRARI, 2006, p. 39)[13]

Podemos perceber como fundante uma problemática contemporânea: a divisibilidade. Para Aristóteles, a definição é impossível, sendo o mais próximo que podemos chegar de algo é determinado por dois lados. (ARISTÓTELES, 2012) Essa noção aristotélica é oposta ao absolutismo determinista das verdades comprovadas no campo do conhecimento e liberta, tanto a biologia-medicina quanto a arte, de direcionarem suas atividades para o encontro com essa única perspectiva adequada. Por ser impossível a definição, é necessário buscar lados diferentes para nos aproximarmos do conhecimento, que só é possível por conter em si duas faces distintas. Dentro dessa pluralidade evidente do nosso mundo contemporâneo, a arte também tem assumido múltiplas óticas. Encontramos grande quantidade de obras que mantém alguma relação com a natureza na produção contemporânea atual. Apichatpong nos apresenta a dualidade do vir a ser *substancial* de Aristóteles utlizando a estrutura da *poíesis* de Agamben: a transformação, o processo, o mítico, o mágico, o fantástico, o anímico. Assim, Apichatpong nos apresenta um caminho possível: a reintegração da cultura na natureza como alternativa para uma cura dos males da contemporaneidade.

Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em outubro de 2014.

Notas

1 Quando se translitera (muda para o alfabeto latino termos em alfabeto grego), não é obrigatorio o uso de acentos, é um critério adotado por cada autor. Porque pesquiso *prâxis e poíesis* no autor italiano Giorgio Agamben que adota os acentos, para padronização do texto, opto também pelo uso dos acentos, referidos também no dicionário grego: *prâxis* (ALMEIDA PRADO, 2010, 119, Vol 4) e *poíesis* (ALMEIDA PRADO, 2010, 101, Vol 4).

2 Do grego *kósmos,* tem, entre outros, os significados de: "3. Boa ordem; disciplina; regra; medida 5. Ordem do universo; cosmo; mundo; universo". (ALMEIDA PRADO, 2010, 88, vol.2)

3 "Primitive is about reincarnation and transformation. It's a reincarnation of presence (and absence). It's also a reincarnation of cinema as a means of transportation as it was in the time of Melies: the 'motion picture' carries us from our own world". (APICHATPONG, 2008)

4 Do grego *eidos*. No dicionário grego possui, entre outros, os significados: 1. aspecto; forma; aparência 2. beleza 3. característica própria de uma pessoa ou de algo; constituição física; natureza 4. modo de ser; situação; modo de agir 5. método 6. grupo que apresenta as mesmas características; espécie; classe; categoria 7. forma, (oposto a matéria) 8. causa formal 9. (filosofia) essência. (ALMEIDA PRADO, 2010, 14, Vol 2)

5 Do grego *ousia* (ARISTÓTELES, 2012, p. 207). No dicionário grego, *ousia* possui, entre outros, os significados: 1. Substância primeira; essência; ser, 3. Substância; elemento. (ALMEIDA PRADO, 2010, 255 vol.3)

6 Apichatpong se refere a si mesmo como Joe, como gosta de ser chamado.

7 "Joe concludes with a sequence that takes place after Boonmee's death — in two settings, a modern hotel room complete with television and a sleek restaurant. Spirit and flesh are divisible — no fuss about it, they simply divide before our eyes". (KAUFFMANN, 2011, p. 18)

8 "This modern touch is intended apparently to affirm that the supernatural persists in the age of science". (KAUFFMANN, 2011, p. 18)

9 "Neither dramatic nor narrative, it is a series of episodes handledin a manner that the audience seemingly recognizes. For Joe, however, the audience's acceptance of the supernatural is obviously no problem. Their acceptance, strangely enough, helps us to do the same". (KAUFFMANN, 2011, p. 17)

10 *Syndromes and a century*, 2006.

11 "However Joe might explain them, they come off simply as alternate possibilities, which arise in no particular order and need be given no absolute value, but since all of them could be real, they all seem equally alive, and miraculous". (KLAWANS, 2007, p. 50)

12 "If apichatpong does seek about some knowledge it is not to "explain, describe or interpret" Thailand to outsider, but rather, to the contrary is setting in motion to epistemological exercise that finally yields, if anything, a konowledge - statement about konowledge". (FERRARI, 2006)

13 "it connotes a value for submitting to the senses the holistically as a means to knowledge, healing, and personal transformation over and against the contemporary values prescribed within a social contex.".."The wilderness ambience becomes such a strong character as to suggest the character's spiritual subordination to it". (FERRARI, 2006, p. 39)

Referências

ALMEIDA PRADO, Ana Lia Amaral. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006-2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

APICHATPONG, Weerasethakul. 2008. Disponível em: http://www.animateprojects.org/films/ by_project/ primitive/primitive. Acesso em 12/03/2014.

APICHATPONG, Weerasethakul. 2010. Disponível em: http://www.youtube.com/ (partes 1 e 2). Acesso em 12/03/2014.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben, uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FERRARI, Mathew. *P. Mysterious obejct of the knowle dge: Interpretation of Three Feature Films Apichatpong Weerasethakul in Terms of Ethnographic Paradigm*. Ohio: College of Fine Arts of Ohio University, 2006.

GOMES, Juliano. 2010. *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat), de Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/ tioboonmee.htm. Acesso em 17/05/2014.

GOMES DOS REIS, Maria Cecília. *Notas do tradutor in Aristóteles – De anima*, São Paulo: Editora 34, 2012.

KAUFMANN, Stanley. (on Films) - Ends of the Earth. *The New Republic,* March 24, 2011.

KLAWANS, Stuart. Desire and Its Discontents. *The Nation*, May 7, 2007.

NOGUEIRA, Calac. *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010). Disponível em:

http://www.contracampo.com.br/96/festuncleboonmee1.htm. Acesso em 22/08/2014.

Grito primal – o parto natural domiciliar como *performance* como arte

*Paula Ferreira Tura**

RESUMO: *Grito primal – o parto natural domiciliar como performance como arte* sacraliza o nascimento humano como arte performática, devolvendo à mulher o protagonismo no momento do parto, não apenas pelo direito de movimentação próprio do processo mas da escolha consciente sobre a forma de nascimento de seu filho. Através da *performance*, o nascimento revela-se um ato político que protesta contra o excesso de cirurgias cesarianas eletivas, contra o desrespeito ao corpo da mulher mutilado por episiotomias, cortes abdominais, induções hormonais, violências veladas, falta de informação e impossibilidade de diálogo. Estabelecer o paralelo entre o parto natural domiciliar e *performance* como arte é dignificar o nascimento como processo artístico de cunho elevado.

PALAVRAS-CHAVE: parto natural, cesariana, arte da *performance*

ABSTRACT: *Primal Scream - home natural birth as performance art* sacralises the human birth as performance art returning to women the action during labour, not only with the right of movements during the process but also about the sentient choices made about their child's birth. Through performance art, the human labour reveals itself as a political act protesting against the excess number of elective cesarians, against the disrespect to the women's body mutilated by episiotomy, abdominal cuts, hormonal inductions, hidden violence, misinformation and impossibility of dialogue. Establishing the parallel between home natural birth and performance as art dignifies birth as a high level artistic process.

KEYWORDS: natural birth, cesarians, performance art

*Paula Ferreira Tura é mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. E-mail: turapaula@gmail.com

O parto domiciliar

Foi no Sábado de Aleluia do ano de 2013, em São Paulo, capital, às 18:26 h, que nasceu Lia com 47cm, 3.250kg, na cozinha de sua casa, amparada pela parteira e pelo pai. Um trabalho de parto para o qual o casal se preparou por 40 semanas: a mãe, entendendo que a gestação e o parto são acontecimentos exclusivos do gênero feminino, começou a informar-se muito antes de engravidar sobre como aconteciam os partos das pessoas próximas a si hoje e no passado. Sempre soube que sua mãe e tias haviam nascido em casa, pois sua avó, ainda viva, relatava em detalhes os partos que teve. Dizia ela, a avó, que continuava suas atividades normalmente até sentir as primeiras contrações, ou seja, lavava roupas, as estendia, fazia comida, cuidava dos filhos maiores, saía para ir às compras, e, ao perceber os primeiros sinais do parto, pedia para que chamassem a parteira para ser examinada. Depois dos exames de rotina, a parteira chamava o médico que chegava apenas após o nascimento dos bebês. Assim, os novos membros da família nasciam sob os olhos dos irmãos e familiares presentes. Contou ela também que seu marido nunca a deixou ir para o hospital com medo que trocassem a criança na hora do nascimento. Segundo o relato da avó, havia segurança e naturalidade no processo de parir. Havia o respeito ao ritmo e ao tempo de nascer escolhido pela criança.

Às 05:30 h da manhã, o pai da pequena Lia, que ainda não havia chegado ao mundo, não sabia que seria uma menina; ele ligou para a parteira que veio visitar a futura mãe e constatou: sim, você está em trabalho de parto, mas no início, com apenas dois dedos (três centímetros) de dilatação. Sugeriu um banho quente e uma caminhada no parque, algo que a mãe fazia com frequência e com muito prazer.

Era um dia lindo de outono com uma leve brisa e céu azul. Devido ao bom clima, o parque estava cheio de famílias e esportistas; as contrações se acentuaram e a caminhada do casal de mãos dadas aproximava a chegada da menina. Muitas vezes, as árvores foram apoio para a mãe enquanto o pai massageava sua lombar e a esperava respirar mais lentamente. Horas se passaram e telefonemas foram trocados entre o pai e a parteira enquanto a mãe concentrava-se cada vez mais em seu trabalho de parir.

De volta à casa, a mãe aninhou-se sobre almofadas, bolas de ginástica e tapetes macios. Soltava o ar com sons que vinham das entranhas e os quais ela própria desconhecia: eram os sons da transformação da mulher em mãe.

Outro banho quente e as parteiras chegaram silenciosas como as mulheres sábias. A futura mãe saiu do chuveiro, transitou pelo quarto e pelo banheiro, sentou-se, sentiu o convite para empurrar. Mas, empurrar para onde? Onde fica a saída? Internamente exclamou: se eu empurrar o bebê nasce e a maternidade torna-se real! E isto lhe causava medo.

Ao longe escutou da parteira: "vá dar uma volta! Tome o seu espaço!" "Volta? Mal consigo andar". "Vá, você é capaz. Mostre a mulher forte que você é". E andou. Andou ao redor da mesa da cozinha sendo observada pelas crianças que brincavam no terreno ao lado, acompanhando a movimentação da mulher nua na cozinha. Sabiam que estava grávida e que algo mágico acontecia naquela casa. Espiavam com curiosidade.

Agachou-se uma vez. Uma contração forte veio e parou. Ficou em quatro apoios e pediu para que todas as suas ancestrais lhe enviassem forças e ficassem ali junto a ela para que o segredo do mundo continuasse a se perpetuar. Agachou-se uma segunda vez e agachada permaneceu. Veio uma contração e seu marido a apoiou, segurando-a pelas costas. "Coloque a mão dentro de sua vagina e sinta a cabeça do bebê". "Não sinto nada, está muito mole, não é uma cabeça". "Coloque os dedos mais para trás". E sentiu, sentiu o cabelo e a cabeça arredondada e pequena da bebê.

Outra contração e então viu; viu a cabeça coroando através do espelho colocado no chão próximo aos seus pés. Sentiu-se feliz. Sentiu que estava próxima de ter sua filha em suas mãos. Gritou. Gritou a vibração do universo enquanto escorregava de sua vagina a pequena criança. Assim nasceu uma bebê silente. Por instantes o mundo parou. O bebê cheirou, lambeu e sugou o peito. A mãe alimentou-se da comida que o esposo passou o dia preparando, em seguida lavou-se, trocou-se e para o ninho foi com o esposo e a filha. A metamorfose havia se completado: ela agora era mãe, o esposo um recém pai e a bebê transformou-se de água em ar.
As crianças do pátio vizinho foram testemunhas da revelação do mistério do mundo e para selarem o pacto da descoberta enviaram, no dia seguinte, coelhos de páscoa para a bebê recém-nascida como votos de boas vindas.

Dados e constatações sociais

A Organização Mundial de Saúde (OMS) preconiza que o total de cesarianas em relação ao número total de partos realizados em um serviço de saúde seja de 15%. Esta determinação está fundamentada no preceito de que apenas 15% do total de partos apresentam indicação precisa

de cesariana, ou seja, existe uma situação real onde é fundamental para preservação da saúde materna e/ou fetal que aquele procedimento seja realizado cirurgicamente e não por via natural (OMS, 1996). A taxa de cesarianas no Brasil em 2012 foi de 52% do total de nascimentos, segundo dados da pesquisa Nascer no Brasil, realizada pela Fundação Osvaldo Cruz; na rede hospitalar privada, 88% dos partos foram realizados através de cirurgia. (FIOCRUZ, 2014)

A cesariana foi uma descoberta incrível da medicina que vem indiscutivelmente ajudando a salvar vidas. No entanto, há o entendimento de que a cirurgia cesárea é o parto da contemporaneidade, ou seja, com a evolução científica e tecnológica da raça humana não teria o porquê de se realizar partos normais, uma vez que são entendidos como partos realizados por mamíferos irracionais como cachorros e gatos.

Entende-se que a gestação tem a duração de 42 semanas, sendo que o parto pode acontecer duas semanas antes ou duas semanas depois da data prevista. Com o advento da cesariana, os obstetras muitas vezes não esperam que se chegue até a 40ª semana, agendando cirurgias em sua maioria na 38ª semana, o que vem acentuando o número de nascimento de bebês que estão na realidade na 36ª semana de gestação. Assim, o número de leitos em UTI neonatal vem aumentando consideravelmente.

Há uma cadeia de interesses econômicos que suporta e alimenta a prática médica da cirurgia cesareana, o que vem sendo discutido incansavelmente pelos médicos que praticam a medicina baseada em evidências, as enfermeiras obstetras, obstetrizes, as *doulas*[1], as gestantes. Os interesses econômicos são:

- a futura gestante, ao ser contratada por uma empresa, pode receber como benefício o direito a usufruir um plano de saúde sem qualquer encargo ou abatimento do seu salário, tendo em vista que o atendimento médico no setor público em sua maioria, não é confiável; aceita-se de bom grado o plano de saúde que lhe oferecem. No momento em que engravida utiliza um dos médicos cadastrados no seu convênio médico como sendo seu obstetra, o qual acaba por oferecer condições não muito melhores do que o sistema público de saúde para o acompanhamento do pré-natal e parto.

- A gestante, durante o pré-natal com os médicos do convênio, não consegue conversar sobre o parto ou fazer qualquer plano de parto porque estes dizem que o parto poderá ser normal ou

não, e que para tal decisão será preciso atentar-se ao corpo da mulher, afinal, ele não sabe se ela vai dilatar ou se é capaz de fazer um parto normal. A palavra do médico em geral é soberana e não considera as plenas capacidades de funcionamento do corpo da mulher.

- Os valores pagos pelo convênio para o parto normal e pela cesariana são mínimos. Para o médico, não há qualquer vantagem em fazer parto normal devido ao tempo de espera e a disponibilidade necessária para realizar o parto. Enquanto uma cesárea leva no máximo 40 minutos e não há necessidade de cancelar a agenda de atendimentos do consultório.

- Os hospitais-maternidade possuem mais salas de cirurgia do que salas *delivery*[2].

- Há uma campanha midiática de que o parto nas maternidades particulares de referência, que acumulam 90% de cesarianas, é mais seguro, higiênico, indolor, rápido e fácil. Além do que é possível se convidar um número infinito de amigos e familiares para assistir o parto ao vivo transmitido por vídeo; também se pode observar o bebê no berçário através da TV sem que seja necessário sair do quarto. Além do que a mulher pode, em uma cesariana eletiva, estar com a aparência impecável e se organizar para feriados prolongados e férias.

Por outro lado há o SUS, o Sistema Único de Saúde, que realiza cirurgias cesarianas apenas em poucos casos. As gestantes que procuram os hospitais públicos para parir são, em sua maioria, de baixa renda e não têm outra escolha; isso não significa que sejam avessas às cesarianas. Os partos no SUS são realizados por plantonistas e as gestantes são aceitas apenas quando o trabalho de parto já está avançado, mesmo nas maternidades públicas de referência que possuem salas apropriadas para o trabalho de parto humanizado, como as suítes *delivery* das maternidades particulares.

No SUS pode haver indução com hormônio ocitocina para o parto; no entanto, raramente é aplicada anestesia para alívio da dor, caso a gestante solicite. As gestantes têm direito a um acompanhante e os maridos não são aceitos, uma vez que os quartos de trabalho de parto são coletivos e apenas mulheres são bem vindas, partindo-se do entendimento que o esposo de uma deixaria as outras constrangidas. Muitas vezes, a escolha do acompanhante pela gestante recai sobre a mãe, e esta eventualmente pode não ser a companhia ideal, devido a questões de habilidades para aliviar a dor da parturiente ou até mesmo por questões de empatia e afinidade.

Outro local para a realização de parto são as Casas de Parto que agradam muitas mulheres: amplas, acolhedoras, com banheiras, camas com apoios, banquetas, chuveiro, bolas. Ficam próximas a hospitais e seguem protocolos menos rígidos; no entanto, possuem regras de atendimento que podem excluir muitas gestantes, como, por exemplo, o fato de atenderem apenas gestantes de baixo risco ou com *streptococus B* negativo[3].

Tendo em vista este panorama, muitas mulheres têm optado por partos domiciliares. Há obviamente uma questão nesta escolha: o viés econômico. As mulheres que optam pelo parto domiciliar contratam uma equipe, com o intuito de assegurar seu direito ao parto normal. Esta equipe é composta por, no mínimo, uma enfermeira obstetra / obstetriz (parteira) ou ainda uma dupla de parteiras, *doula*, médico neonatologista.

Os partos domiciliares contam com a adesão de um pequeno número de obstetras e um número maior de enfermeiras obstetras / obstetrizes. Se há um médico, dificilmente haverá uma parteira e vice versa. Nem mesmo o Conselho Regional de Medicina ou o Conselho Regional de Enfermagem apoiam explicitamente esta prática por não se disponibilizarem a enfrentar as perdas econômicas que fecham o círculo da gestação e do nascimento.

As parteiras trabalham com o empoderamento das mulheres. Acreditam no potencial do corpo humano e na tradição de que o parto vem acontecendo há milhares de anos; assim, o desenvolvimento tecnológico e científico da raça humana não é capaz de subtrair da mulher a capacidade de parir.

As parteiras realizam pré-natal com orientação para coleta dos exames de urina, fezes, sangue, entre outros necessários para o bom estado de saúde da gestante. Ao invés dos ultrassons mensais que muitos médicos realizam, elas trabalham com dois ou três ultrassons, no máximo, durante toda a gestação. Elas monitoram a pressão arterial da mãe e o coração do bebê, medem e apalpam a barriga para sentir o posicionamento do feto. Realizam pouquíssimos exames de toque durante o parto para avaliar a dilatação, cuidam do bem estar da gestante e da família, orientam sobre o trabalho de parto.

Não há parteiras que atendam pelo convênio; desta forma, os gastos das consultas e partos realizados por elas são particulares; mas as parteiras já se organizaram para facilitar o pagamento dos partos quando necessário. Quando a gestante possui convênio e faz pré-natal com

a parteira, geralmente agenda uma consulta com um ginecologista do convênio e solicita a guia dos exames a serem realizados. Senão, realiza em paralelo um pré-natal pelo SUS para a realização gratuita dos exames, pois estes seguem o protocolo do Ministério da Saúde; outras gestantes realizam consultas e exames particulares nos laboratórios, arcando com os custos.

As parteiras entendem que florais[4], homeopatia[5], massagens, acupuntura[6], antroposofia[7], banhos de imersão, chás, yoga, caminhadas, hidroginástica e qualquer outra atividade que a gestante goste de fazer e que lhe faça se sentir bem são bem vindas e devem continuar durante toda a gestação, até mesmo no momento do parto. Gestação para elas é vida e saúde.

As parteiras não realizam qualquer intervenção durante o parto: não induzem com hormônio ocitocina, não realizam corte no períneo, não anestesiam. Elas acreditam no poder do corpo e trabalham em parceria com as mulheres. Elas estão disponíveis e entendem o tempo como seu aliado.

Para o parto domiciliar, a puérpera pode ter em mãos alguns elementos, como:

- banheira ou piscina inflável
- chuveiro com água quente
- toalhas, lençóis e paninhos diversos
- alimentos como frutas, doces, salgados, sucos, águas e chás
- bola de borracha utilizada nas práticas de pilates
- colchonetes e almofadas
- música
- pessoas queridas, como filhos, marido, parentes, *doula*
- abraços, beijos, carinho e afeto

O trabalho de parto não é igual para todas as mulheres. Cada uma tem seu tempo e seu ritmo. Há trabalhos de parto que duram 3 horas e outros que duram 48 horas ou mais. O processo do trabalho de parto é um convite ao mergulho interno: a mulher se recolhe, fecha os sentidos para o mundo exterior e se entrega às contrações, permitindo que seu corpo se abra para que o bebê nasça. É um trabalho conjunto da mãe com o bebê.

Este convite abre as portas para o pós-parto, onde o mergulho interno se encontra com as memórias do passado, as expectativas do futuro e a verdade do presente em um corpo que se abriu, que pariu e que agora amamenta e acalenta. Nasce uma mãe cada vez que nasce um filho. Uma mulher se transforma em mãe e faz caber em um mesmo corpo, e em uma mesma mente, o papel de mulher e o papel de mãe.

O parto domiciliar como *performance como arte*

O parto domiciliar como *performance* surge da observação das etapas de elaboração do plano de parto enquanto ação de reinvindicação de direitos sobre o corpo da mulher pela própria mulher, uma vez que este plano inclui a equipe de atendimento ao parto, o local, as intervenções que a gestante aprova e as que desaprova, seus desejos, anseios e necessidades. Segundo Cohen, "a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade". (COHEN, 2011, p. 30) Não seria então o parto domiciliar uma performance fundamentada na liberdade de expressão, uma vez que trata de exprimir desejos? Por mais que uma performance seja planejada, quando executada sofre interferências próprias de sua ação. O artista, como a parturiente, lida e concilia estas intercorrências durante o parto, ou seja, o processo performático. Cada parto domiciliar carrega em si uma luta contra o sistema do parto massificado, em série, higienizado; é ao mesmo tempo uma *performance* individual dentro de uma luta coletiva. Cohen coloca as artes plásticas como linguagem básica da performance; não seria o domicílio o território de liberdade do indivíduo, sendo este o local onde o Estado não tem qualquer interferência, pois é um local privado? As artes cênicas sacralizam a total liberdade de movimentação da mulher, seu caminhar, rebolar, dançar, agachar, espreguiçamento, recolhimento, incluindo os sons emitidos por ela durante todo o caminho percorrido durante o trabalho de parto até o nascimento do bebê.

Glusberg define a performance como sendo "um resgate da história no sentido de que ao deixar de lado o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação pode acontecer das mais variadas formas, dentro da nossa cultura e sociedade e fora dela". (GLUSBERG, 1986, p. 73) Não estariam as mulheres revelando, através de seu parto domiciliar, a potência do corpo humano, independentemente deste corpo ser branco, negro, amarelo, grande, pequeno, largo ou estreito?

A primeira vez que se documentou o parto na posição de decúbito dorsal (deitada) foi com uma concubina do rei Luís XIV da França em 1663, pois ele queria ver, por detrás de uma cortina, o bebê saindo da vagina. Isso era um tabu; o parto era um evento feminino do qual os homens não participavam, nem mesmo os pais. Em 1668, François Mauriceau, um médico que publicou um tratado de obstetrícia recomendando que as mulheres deitassem para parir. Esta recomendação foi feita para que os médicos, homens, ficassem confortáveis para atender o parto e pudessem aplicar fórceps na extração do feto. Com certeza não foi analisado o impacto negativo sobre a mãe.

As mulheres que optam pelo parto domiciliar enfrentam questões de ordem moral e social instituídas, se posicionando através de ações como:

- não controlar o tempo da gestação, mas colocar-se à disposição;

- poder optar por tratamentos alternativos para a dor, tais como acupuntura, massagens, homeopatia, antroposofia, yoga, chás, banhos de imersão;

- aceitar que existem alternativas ao parto hospitalar com obstetras – instituídos como sendo os únicos detentores de conhecimento sobre saúde e, portanto, seguros – para terem seus filhos em suas casas onde o carinho, o recolhimento, o nutrir, o acolher são os mais profundos saberes;

- escolher as pessoas que desejam ter por perto na hora do parto, sendo estas as pessoas que lhe são queridas, afetuosas e que conhecem a parturiente e podem ajudá-la através de gestos, palavras de carinho, suporte afetivo, suporte físico;

- permitir-se alimentar-se a qualquer momento;

- permitir-se a livre movimentação;

- dizer à equipe aquilo que necessita;

- conversar sobre seus desejos, seus medos, seus anseios;

- acolher o bebê em seus braços e seios ao nascer;

- amamentar na primeira hora de vida.

O parto natural domiciliar é o Grito Primal da mulher contemporânea que não admite ter seu corpo regido por regras exteriores àquelas que sua consciência manda. São mulheres

empoderadas que reconhecem sua importância, seu lugar, sua posição, sua opinião, seus medos, suas fraquezas e potências. Através da transformação da forma física de mulher não gestante para a forma de gestante, elas evidenciam o potencial criativo que carregam, elas têm consciência que são capazes de dar à vida e por isto conhecem os segredos do mundo. As mulheres, ao arredondarem seus corpos durante a gestação, aproximam-se do formato da Terra e da Lua e possuem uma bolsa exclusiva de água em seus ventres. Não controlam suas emoções, não controlam seus formatos, são reféns da fala de seu corpo, são como que moldadas à forma dos corpos celestes.

A gestação é a preparação para que o grito primal aconteça, é o ensaio performático, é o momento onde se concebe, analisa, observa, entende cada etapa da criação desta *performance*-parto. O processo do trabalho de parto é a mais bonita e mais antiga das *performances* humanas, pois é a *performance* da vida.

O nascimento se anuncia e a mãe atua conforme os sinais de seu corpo e do bebê. Há uma dança contida nos movimentos que a parturiente realiza: a dança do nascimento. Há um ritmo respiratório próprio, um olhar vidrado, um local do cérebro apagado, a manifestação de medos e de expectativas. Há gritos sutis, há silêncio, há satisfação no sorriso ao se pegar o filho no colo pela primeira vez. Há o relaxamento muscular, a expulsão da placenta, a alegria em se sentir inteira, poderosa e conhecedora de si. Há o grito que ecoa junto ao grito das suas ancestrais e que servirão de fortalecimento a outras mulheres do mundo.

Se bem se utiliza o corpo como matéria prima não se reduz (o corpo) somente a exploração de suas capacidades, pois se trata de abordar outros aspectos, tanto individuais como sociais, vinculados com o fato principal do artista transformado em sua obra, ou melhor, do artista como sujeito e objeto indissolúvel de sua arte. (GLUSBERG, 1986, p. 35)

A *performance*, enquanto reivindicação de poder subtraído, explicitação de inquietações, expressão das vicissitudes da vida, ato político, é o movimento artístico que eleva o parto domiciliar à sua posição de manifestação social, econômica e política pela liberdade de expressão.

Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em outubro de 2014.

Wilson Aguiar
Nascimento Lia, 2013.
fotografia

Notas

[1] Palavra de origem grega que significa mulher que serve. As doulas que são as acompanhantes das gestantes no parto e pós-parto.

[2] Salas de parto com cama, banheira, bolas de ginástica, chuveiro e outros equipamentos que favorecem a movimentação da gestante e facilitam o parto normal.

[3] Bactéria que pode causar mortalidade infantil em bebês prematuros. São facilmente tratadas com antibióticos.

[4] Florais são remédios naturais geralmente elaborado a partir de flores maduras, plantas ou arbustos ao qual se agrega álcool de cereais como conservante. O resultado uma solução hidroalcoólica diluída que não possui princípios ativos e que por este motivo não apresenta nenhum efeito fisiológico, biológico ou orgânico. Os preparados normalmente se administram via oral e não apresentam toxicidade para as doses habituais.

[5] Homeopatia uma forma de terapia iniciada por Samuel Hahnemann (1755 -1843) quando em 1796 publica a sua primeira dissertação. Se baseia no princípio *similia similibus curantur* (semelhante pelo semelhante se cura), ou seja, o tratamento se da partir da diluição e dinamização da mesma substância que produz o sintoma num indivíduo saudável. A homeopatia reconhece os sintomas como uma reação contra a doença, sendo esta uma perturbação ao qual a homeopatia provoca o restabelecimento do equilíbrio.

[6] Acupuntura, do latim *acus* - agulha e *punctura* são um ramo da medicina tradicional chinesa. O tratamento acupunterístico consiste no diagnóstco baseado em ensinamentos clássicos da Medicina Tradicional Chinesa e na aplicação de agulhas em pontos definidos do corpo. Chamados de "Pontos de Acupuntura" ou "Acupontos" que se distribuem principalmente sobre linhas chamadas "meridianos chineses" e "canais", para obter diferentes efeitos terapêuticos conforme o caso tratado. Também são utilizadas outras técnicas complementares como a moxabustão (aplicação de calor sobre os acupontos ou meridianos), a auriculoterapia e a eletroacupuntura.

[7] Antroposofia uma filosofia e uma práica educativa que foi erigida pelo filósofo, educador e artista austro-húngaro Rudolf Steiner. Ele a apresenta como um caminho para se trilhar em busca da verdade que preenche o abismo historicamente criado desde a escolástica entre fé e ciência. Na visão de Steiner, a realidade essencialmente espiritual; ele queria treinar as pessoas para superar o mundo material e entender o mundo espiritual através do eu espiritual, de nível superior. Um tipo de percepção espiritual que opera de forma independente do corpo e dos sentidos corporais.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DE SAÚDE SUPLEMENTAR. Disponível em: http://bvsms. saude.gov.br/bvs/publicacoes/qualificacao_saude_sup/pdf/Atenc_saude2fase.pdf. Acesso em 11/8/2014.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

PORTAL FIOCRUZ. Disponível em: <http://porta.fiocruz.br/pt-br/content/pesquisa-revela-numero-excessivo-de-cesarianas-no-pais>. Acesso em 31/8/2014.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. Disponível em: <http://www.paho.org/bra/>. Acesso em 01/8/2014.

cadernos de pesquisa

Cadernos de Pesquisa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF – 2014

No ano de 2014, quinze estudantes concluíram os estudos do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, trazendo suas contribuições para a atualização e para o aprofundamento dos debates acerca das artes na contemporaneidade, além de garantir, após a conclusão, apresentação e aprovação de suas respectivas dissertações, o título de Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense. São eles:

Aline de Castro Araújo
Aline Paula de Oliveira Leite
Carlaile José Rodrigues Souza
Caroline Maria Gurgel D'Ávila
Carolline Helena Campos Cantídio
Clarissa Rego Teixeira
Diogo Carreira Fortunato
José Carlos Marins Pinto
Luana Cardoso da Costa
Marília Mendes Machado
Raphael de Andrade Couto
Stéphane Dimocostas Marcondes
Thais Helena Rissi de Sousa
Úrsula Miranda Bahiense de Lyra
Viviane Maria de Brito

Mujeres Creando
Inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia.
(Fonte: LEITE, Aline Paula de Oliveira. *Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*. Dissertação de Mestrado, PPGCA, UFF, Niterói, 2014.)

Panorama da coprodução cinematográfica Brasil-Portugal recente (2005-2012)

Aline de Castro Araújo

RESUMO: Esta dissertação tem por objetivo analisar a coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal no período recente. Metodologicamente, optou-se pelos anos de 2005 a 2012. A importância desse tema é evidenciada pelo fato de que, nesses sete anos, 37 dos 103 filmes em regime de coprodução foram produzidos em parceria Brasil-Portugal. Para isso, esta pesquisa apresenta um breve histórico do cinema e suas etapas, a definição do conceito de coprodução e situa historicamente os cinemas brasileiro e português, bem como suas colaborações. Esta dissertação também levanta uma série de dados sobre a coprodução, avaliando políticas públicas, os números de espectadores e prêmios recebidos pelos filmes, além de uma breve análise do conteúdo apresentado por esses filmes em relação à coprodução.

Palavras-chave: cinema, Brasil, Portugal, coprodução

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Leandro Mendonça
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	112
Data da apresentação:	30/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Leandro Mendonça Dra. Aída Marques Dr. Rafael dos Santos
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina

Aline Paula de Oliveira Leite

RESUMO: Intitulada *Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*, esta dissertação tem como objetivo analisar e conceitualizar práticas artísticas feministas emergentes na América Latina na contemporaneidade, recorrendo aos trabalhos desenvolvidos pelos coletivos Mujeres Publicas (Argentina) e Mujeres Creando (Bolívia) para balizar nossas reflexões. Partiremos de uma sucinta genealogia do movimento feminista, avançando em direção ao cruzamento dos conceitos feministas com a arte contemporânea a partir dos anos 1970 nos Estados Unidos. A partir do conceito de novo gênero de arte pública, elaborado por Suzanne Lacy, cunhamos um novo conceito adequado as investigações desenvolvidos neste estudo: nova arte pública de gênero. Seguindo esses balizamentos, buscaremos identificar pontos de convergência, de relevância e de discrepância na análise das práticas artísticas contemporâneas, buscando referências no passado, observando novas possibilidades dessas práticas e estratégias artísticas de articulação entre arte e política.

Palavras-chave: arte, gênero, feminismos, nova arte pública de gênero, América Latina

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Linha de pesquisa:	Estudos das Artes em Contextos Sociais
Número de páginas:	94
Data da apresentação:	28/08/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luiz Sérgio de Oliveira Dr. Luciano Vinhosa Simao Dra. Isabela Nascimento Frade
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Contato com a arte no Morro da Conceição

Carlaile José Rodrigues Souza

RESUMO: A pesquisa aqui proposta investiga o contato com a arte no Morro da Conceição, Rio de Janeiro, os processos de ressignificação e construções simbólicas das ações artísticas na região. Em nosso recorte, refletiremos sobre maneiras de conceber e de fruir a arte, entendendo que a própria estrutura geográfica da região, com seus espaços e monumentos, seu contexto histórico, manifestações culturais, tradições e costumes mantidos pelos residentes, a prática do turismo e o número considerável de artistas que se instalaram neste lugar, o que ocasiona conflitos e interferências na sociabilidade dos residentes devido ao afluxo de atores sociais que por ali circulam e buscam ali um lugar propício para experienciar a arte, e influencia nas avaliações e na receptividade das ações artísticas. O estudo salienta que a arte não é produzida em um vazio de relações sociais, sendo construída em contextos específicos que envolvem diferentes indivíduos que lhes dão sentido, estendendo para dimensões da vida – população que tem contato com ela – e para além da que só reconhecemos como artística, considerando também aspectos da vida, como tranquilidade, sociabilidade, tradição, ocupação de territórios pelos próprios moradores e outros atores sociais. A pesquisa reflete, ainda, a figura do fotógrafo/pesquisador que realiza intervenções a partir de sua presença no local e, de certa forma, interfere na convivialidade dos moradores por meio de seu ato de capturar imagens, incidindo em significados das ações artísticas e cuja experiência prossegue como uma ação a ser desdobrada em outros momentos. O estudo de caso está voltado para a inclusão enfática dos fenômenos artísticos e dos elementos da vida social que fazem com que os indivíduos produzam coletivamente sentidos para a arte que contatam.

Palavras-chave: contato, arte, ressignificações, intervenções, experiência

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Lígia Maria de Souza Dabul
Linha de pesquisa:	Estudos das Artes em Contextos Sociais
Número de páginas:	129
Data da apresentação:	14/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Lígia Maria de Souza Dabul Dra. Andrea Copeliovitch Dra. Sabrina Marques Parracho Sant'Anna
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Presente ausência: escrevendo o corpo com Leonilson

Caroline Maria Gurgel D'Ávila

RESUMO: O que move, ou melhor, o que promove a escrita de um corpo? Ou ainda, o que viria a ser a escrita de um corpo? O presente trabalho tem a proposta de refletir acerca tanto do corpo quando da escrita, buscando pontos de convergência e traçando uma linha sobre as divergências. A questão levantada segue junto a Leonilson, artista plástico atuante desde o final da década de 1970 até inicio dos anos 1990. O artista acreditava ser possível afirmar um lugar para o sujeito dentro de seu processo de criação. Aproximando o corpo do artista do corpo de sua obra, buscamos entender o que compõe um corpo. Dentro de um corpo, o lugar do sujeito, o lugar do eu e onde está o outro. Ao que se dirige um corpo quando ele está em relação. E quando esta relação se dá através da escrita. Então é o artista quem traz consigo – junto aos objetos produzidos – uma construção de sentido para o entendimento do sujeito. No entanto, trata-se de um sentido ambíguo, um sentido que deseja escapar ao próprio sentido, que é fuga; é desvio. Um corpo perpassado, atravessado pela palavra e pela imagem. O gesto do corpo que experimenta escrever para além da folha de papel. Leonilson nos apresenta um corpo que vive a escrita – não vive pela escrita, ou para a escrita – mas, um corpo que é escrita.

Palavras-chave: Leonilson, escrita, corpo, sujeito

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Tania Cristina Rivera
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	100
Data da apresentação:	28/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Tania Cristina Rivera Dra. Viviane Furtado Matesco Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

A cidade, a atriz-cidadã e as ferramentas de trabalho

Carolline Helena Campos Cantídio

RESUMO: *A cidade, a atriz-cidadã e as ferramentas de trabalho* é uma dissertação que tem como objetivo expor as fases de um processo de criação ao passo que expõe o material elaborado ao longo do processo. Com isto, o presente texto pretende produzir a dinâmica do fluxo criativo e conceitualizar ferramentas que sirvam a outros processos criativos. Partindo de uma relação entre existência cotidiana nas cidades e a existência cotidiana em si, desenvolvemos sugestões práticas que visam atualizar as potências do artista enquanto cidadão e habitante do tempo cotidiano. Abordaremos o universo pessoal de uma atriz em estado de auto-opressão criativa, sua relação com uma personagem e com os entornos de sua casa, para desenvolver as ferramentas e meios de uma possível reação. Neste movimento de criação ficcional descobriremos lentamente as ferramentas práticas e teóricas que viabilizarão o surgimento desta nova criatura criadora.

Palavras-chave: cidade, processo de criação, cotidiano, sensibilidade

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Andrea Copeliovitch
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Número de páginas:	156
Data da apresentação:	29/08/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Andrea Copeliovitch Dr. Luciano Vinhosa Simão Dra. Marta Simões Peres
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Dança contemporânea e colaboração - Instaurações de mundos

Clarissa Rego Teixeira

RESUMO: Esta pesquisa busca analisar como alguns artistas da dança contemporânea lidam com os problemas que eles próprios corajosamente têm gerado quanto ao propósito de colaborar. Partindo da reflexão sobre as acepções em torno do conceito de dança contemporânea e considerando cada companhia, grupo e coletivo de dança como um mundo artístico distinto, observamos os modos pelos quais a colaboração é entendida e praticada nesses lugares. Levando-se em conta a variedade de motivações que levam a colaborar, bem como as diferentes possibilidades de ocorrência da colaboração na convivência, escolhemos entrevistar alguns artistas, como oportunidade de se trazer mais concretude à discussão do tema. Conversamos com doze artistas ligados à dança contemporânea brasileira, os quais compartilharam conosco experiências e convicções relacionadas à colaboração. Os pontos de maior contato entre suas abordagens foram divididos em três partes: condutas e anseios envolvidos em experiências colaborativas; pontos enfraquecedores e potencializadores do encontro colaborativo; e autoria em processos criativos de colaboração. Fortalecendo o entendimento de que o trabalho em dança contemporânea diz respeito a encontros de múltiplas ressonâncias e afastando-se da percepção da criação como amparada e legitimada pela intencionalidade de um autor, esta pesquisa intenta dar visibilidade aos processos que definem experiências nas quais o coreógrafo, os bailarinos e a coreografia composta por eles se formam e transformam mutuamente.

Palavras-chave: dança contemporânea, colaboração, convivência, autoria

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Andrea Copeliovitch
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	140
Data da apresentação:	18/03/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Andrea Copeliovitch Dra. Ligia Maria de Souza Dabul Dra. Ligia Losada Tourinho
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

O alhures fotográfico: a fotografia noutro lugar

Diogo Carreira Fortunato

RESUMO: O objetivo principal da pesquisa é analisar as práticas e teorias fotográficas com base nos estudos realizados por André Rouillé. Efetua-se uma revisão crítica dos principais pontos através do aprofundamento do pensamento de autores como Nietzsche e Foucault. Desde o nascimento da fotografia, a mesma esteve atrelada ao regime documental mimético relativo à duplicação do real e sustentada por uma falsa sensação de veracidade. Investiga-se essa relação inicial da fotografia que foi mantida e encorajada, o que posteriormente levou diversos autores a relacioná-la à teoria do índice. Para construir uma nova relação entre fotografia e arte temos como base teórica o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari e, ao longo do desenvolvimento dos conceitos fundamentais de dispositivo, rizoma e territorialização, alcançamos o conceito chave de alhures fotográfico. Primeiro verifica-se com Nietzsche a frágil legitimidade da vontade de verdade e com Foucault como a fotografia-documento se insere dentro de um regime de verdade específico. A partir desta compreensão realiza-se uma breve exposição da história da fotografia e posteriormente abordam-se alguns dos principais movimentos artísticos que se utilizaram de meios fotográficos, como o Pictorialismo e a Nova Objetividade. Em seguida, verifica-se onde, dentro da teoria peirceana do índice, se encaixa a fotografia e de que modo autores como Bazin e Barthes a ela se relacionam. Por fim, concluem-se, através do pensamento de Deleuze, novas possibilidades de leitura e de compreensão da fotografia e como está se posiciona dentro do campo artístico.

Palavras-chave: vontade de verdade, regime de verdade, fotografia, territorialização, alhures

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	121
Data da apresentação:	25/04/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos Dr. Luciano Vinhosa Simão Dra. Mariana Rodrigues Pimentel
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

A nudez em três momentos da cena contemporânea brasileira: *Bacantes, Aquilo de que somos feitos* e *Ensaio.Hamlet* – processos e proposições questionadores do sistema burguês de sujeição

José Carlos Marins Pinto

RESUMO: A partir da análise da aparição da nudez em três momentos da cena contemporânea brasileira – *Bacantes*, do Teatro Oficina Uzyna Uzona; *Aquilo de que somos feitos*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças; e *Ensaio.Hamlet*, da Companhia dos Atores –, empreendemos uma pesquisa sobre os distintos processos de criação das proposições artísticas concernentes a cada um dos grupos citados. Foram investigadas as ressonâncias de alguns dos movimentos e dos procedimentos inerentes às vanguardas, desenvolvidos ao longo do século XX, sobre os espetáculos avaliados, principalmente no tocante às reverberações das reflexões e ações de artistas que promoveram a renovação dos parâmetros relacionados às práticas artísticas e sociais. Averiguamos, mediante os métodos e os discursos empregados às concepções dos espetáculos selecionados, a correspondência com as críticas e as contestações expressas por artistas e pesquisadores que rebelaram-se contra os paradigmas constituídos pelo sistema político e econômico burguês, aplicados por intermédio dos mecanismos coercitivos e dos dispositivos de sujeição, criados com o propósito da subordinação do sujeito e da sociedade ao condicionamento e ao controle da ordem dominante.

Palavras-chave: nudez, corpo, artes cênicas, burguesia, sujeição

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Martha de Mello Ribeiro
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	180
Data da apresentação:	14/04/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Martha de Mello Ribeiro Dra. Ana Beatriz Fernandes Cerbino Dra. Elza Maria Ferraz De Andrade
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

A poetisa vai à guerra: heterotopias para uma estética da (r)existência

Luana Cardoso da Costa

RESUMO: Desenvolvida em três Cantos, essa dissertação analisa os processos de uma prática artística principiada pelo desejo de verter determinados espaços por mim encontrados nas cidades de Niterói e do Rio de Janeiro em espaços poéticos, latentes, potencialmente artísticos e vitais, alicerçando-os com os movimentos de minha própria existência. Através de caminhadas nômades pelas ruas das cidades até então desconhecidas para mim, e do encontro com estes espaços da paisagem urbana, uma transformação ímpar em minha vida também começa a ser erigida concomitantemente à busca por esses espaços. A estes, por seu caráter experimentável, real, concreto, e por reter em si a possibilidade de adentramento de meu corpo para deles fazer abrigo temporal e poético de minha própria carne, conceituamo-los duplamente: heterotopias para uma estética da (r) existência – tendo gustação nos conceitos do filósofo francês Michel Foucault e Espaços de Abrigo – em referência artística aos textos de Hélio Oiticica e seus pronunciamentos em defesa da construção do mundo como abrigo potencialmente criativo. Por tratar-se de um percurso artístico de uma obra-vida que se orienta pelas sensações, diferenças, perdas, encontros, busca e transformação de si, alguns elementos de minha existência foram também incorporados ao longo deste processo, tais como minha prática da arte marcial Karatê-do. Tal prática, sendo herdeira da forma de vida samurai, foi imprescindível para a construção de um modo de vida poético-guerreiro, forma ética, estética e política de estar e agir no mundo.

Palavras-chave: poetisa-guerreira, heterotopia, estética da (r)existência

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Número de páginas:	103
Data da apresentação:	05/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niteró
Banca examinadora:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos Dra. Viviane Furtado Matesco Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Público e *performance*: sob a perspectiva de seus olhares, inter-relações e expectativas

Marília Mendes Machado

RESUMO: Este estudo tem seu ponto de partida no interesse em investigar os desdobramentos que se dão no encontro entre uma *performance* e o seu público. Compreendendo a *performance* como uma linguagem que, inicialmente, se propõe a romper com os padrões de concepção e de apresentação da arte e que aposta nos seus aspectos transformadores da sociedade, passa-se a questionar em que medida ela pode interferir no cotidiano de determinado grupo e em que ponto o espectador que vivencia uma *performance* pode, ou não, afetá-la e ser por ela afetado. Busca-se compreender em que medida a expressão artística performática atinge o público poeticamente mesmo que ele não tenha conhecimento ou domínio sobre o mecanismo e sistema de arte que a gerou. E, ainda, como as novas possibilidades de comunicação e comportamento do homem na sociedade contemporânea podem contribuir para a construção dessas novas relações entre público, arte e artista.

Palavras-chave: *performance*, espectador, sociedade

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Viviane Furtado Matesco
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	94
Data da apresentação:	28/04/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Viviane Furtado Matesco Dr. Luiz Sérgio de Oliveira Dra. Solange Pimentel Caldeira
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Entre marcas e atravessamentos: uma escrita de artista

Raphael de Andrade Couto

RESUMO: A escrita de artista se configura mais como um ensaio em processo no qual, muito além de uma linearidade, há uma circularidade, com questões que retornam constantemente e com ramificações sendo criadas em uma trama complexa da escrita de artista em diálogo constante *com* a poética. O corpo, motor dos problemas gerados na ação da escrita e do fazer espacial do artista, gera cortes, adendos e anexos que se desdobram entre cadernos de artista, fotografias e vídeos, desdobramentos da *performance* enquanto fazer experimental. O *eu* e o *corpo* não se separam pois, como defende Maria Rita Kehl, o *eu* é o próprio *corpo* – a fragmentação, deformação e expansão deste gera crises da projeção do ideal –, como o personagem de Balzac em *A Obra Prima Inacabada*. Seria o corpo crise? Daria conta a imagem mecânica dessa projeção ideal ou seria a fotografia, nascida já enquanto problema de estar entre a arte e a ciência, mais um nó nessa trama de hibridismos entre corpo, objeto e texto, em um processo reflexivo de artista que rasga a carne e a escrita, que as dilacera, mastiga e regurgita?

Palavras-chave: *performance*, *body art*, fotografia, escrita de artista, arte contemporânea.

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Luciano Vinhosa Simão
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Número de páginas:	107
Data da apresentação:	07/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Luciano Vinhosa Simão Dra. Viviane Furtado Matesco Dra. Sheila Cabo Geraldo
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Fragmentos de intimidade: *Sinta-se em casa*

Stéphane Dimocostas Marcondes

242 - Revista Poiésis, n. 24, p.229-245, Dezembro de 2014.

RESUMO: Este trabalho é uma investigação em arte contemporânea voltado para refletir sobre processo artístico e produção de obras que envolvem a questão da casa e a possibilidade de expandi-la a outros espaços. Ações artísticas efêmeras, realizadas por meio do corpo, dentre outros meios expressivos, permitem problematizar relações existentes entre a impermanência na *performance* e o registro da fotografia. Encontramos na imagem poética da casa, conforme Gaston Bachelard, múltiplos significados e, sobretudo, a dialética do interior e exterior. Assim como semelhanças e diferenças a esse respeito nas obras de Marina Abramovic e Brígida Baltar são comentadas. Experiências em espaços exteriores não artísticos, interiores artísticos e interiores não artísticos, bem como deslocamentos de recursos expressivos de uma obra para outra, são articulados em um texto de artista.

Palavras-chave: arte contemporânea, casa, corpo, fotografia, *performance*

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Viviane Furtado Matesco
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Número de páginas:	111
Data da apresentação:	22/08/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Viviane Furtado Matesco Dr. Luciano Vinhosa Simão Dra. Beatriz Pimenta Velloso
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Yuyachkani: teatro e *performance* enquanto registro e memória na Latino-América

Thais Helena Rissi de Sousa

RESUMO: O presente texto tem por objetivo apresentar trechos do trabalho do Grupo Cultural Peruano Yuyachkani em três de seus espetáculos – *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* e *Sin título: técnica mixta* –, almejando, através do teatro, evidenciar a história do seu povo nos períodos de opressão. Ao analisar o processo de criação desses espetáculos e a estética de recepção, concebendo o teatro como uma ação política, uma atividade cênica em diálogo com a memória coletiva e a rica diversidade corporal existente na cultura popular peruana. A produção dos diversos espetáculos está diretamente comprometida com ações pelos direitos civis. Os espetáculos apresentados durante os processos e audiências públicas da Comissão da Verdade e Reconciliação transformaram os discursos políticos em práticas de arte, onde o teatro documental, ao se valer de relatos reais na construção da sua dramaturgia, promoveu uma ruptura com as políticas de silenciamento em uma rearticulação simbólica da memória. Quando representam, em seus espetáculos, ações performativas e teatrais construídas sobre as tradições pré-hispânicas, aliadas à temática dos Direitos Humanos, o Yuyachkani propõe um fortalecimento da luta dos períodos de conflito como as ditaduras e guerrilhas. Os atores-*performers* são hoje algumas das testemunhas simbólicas das desaparições forçadas e da anulação da garantia de cidadania dos peruanos ao transpor o teatro para uma prática política de resistência. Em um diálogo com teóricos teatrais, antropólogos, historiadores e filósofos, indaga-se o fazer teatral enquanto uma prática de manifestação pacífico-ativa.

Palavras-chave: Yuyachkani, arte & política, memória coletiva, manifestação pacífico-ativa

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	116
Data da apresentação:	08/05/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos Dr. André Queiroz Dr. André Luís Gardel Barbosa
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

A arte como veículo e a "cultura de si": a dimensão ética e espiritual do trabalho do ator/*performer*

Úrsula Miranda Bahiense de Lyra

RESUMO: O presente trabalho procura desenvolver algumas reflexões advindas do processo de construção e formação artística do ator/*performer*, tendo como elemento central a última fase das investigações artísticas empreendidas por Jerzy Grotowski: a "Arte como Veículo". Objetiva, ainda, a partir do pensamento de Michel Foucault, considerar o trabalho do ator sobre si mesmo como uma espécie de cuidado de si.

Palavras-chave: arte como veículo, cuidado de si, Jerzy Grotowski.

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Martha de Mello Ribeiro
Linha de pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Número de páginas:	139
Data da apresentação:	15/05/2015
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Martha de Mello Ribeiro Dra. Andrea Copeliovitch Dra. Tania Alice Caplain Feix
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Mulheres que tiram joias da caixa: tradição do Maranhão tocada pelas Caixeiras do Divino no Rio de Janeiro

Viviane Maria de Brito

RESUMO: O trabalho em questão aborda o ritual e a *performance* presentes na Festa do Divino Espírito Santo, na cidade do Rio de Janeiro. Festa realizada pelas Caixeiras do Divino – mulheres maranhenses que tocam tambores, que cantam e conduzem o ritual em uma manifestação de devoção e de fé. São guardiãs dos rituais religiosos de sua expressão cultural, percorreram com estes ritos um processo de resignificação ao deslocarem-se para além de seus espaços geográficos, carregando em suas bagagens as tradições culturais transmitidas pelos ancestrais. Aqui, em terras fluminenses, integram uma comunidade maranhense e seguem perpetuando seus saberes para a nova geração de devotos do Divino, familiares, amigos e admiradores que estreitam laços de devoção e de fé por esta rica tradição. Desta forma, a dissertação também lança um olhar sobre os espaços de encruzilhada que se configuram neste festejo – verificados como lugar de encontro entre os devotos que transitam do espaço cotidiano para o tempo do Divino, que chamaremos nesta dissertação de espaço extra-cotidiano. Aqui também relato minha própria travessia e chegada na encruzilhada, no lugar de convívio, onde canto, toco e brinco, participando da festa como aprendiz de Caixeira. O estudo também considera o processo de cruzamento de valores entre esferas culturais, como a tradição e a modernidade, o sagrado e o profano, o ritual e a encenação a partir das relações sociais tecidas pelas Caixeiras no fluxo entre Maranhão e Rio de Janeiro.
Palavras-chave: Caixeiras do Divino, ritual e *performance*, tradição e festa

FICHA TÉCNICA

Orientação:	Dra. Andrea Copeliovitch
Linha de pesquisa:	Estudos Críticos das Artes
Número de páginas:	102
Data da apresentação:	11/06/2014
Local da apresentação:	Auditório dos Programas de Pós-Graduação do IACS, Niterói
Banca examinadora:	Dra. Andrea Copeliovitch Dra. Lígia Dabul Dra. Maria Ignez de Souza Calfa
Financiamento:	Capes
Biblioteca depositária:	Biblioteca Central do Gragoatá, Campus do Gragoatá, Niterói
Link para o texto integral:	http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2014

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Estrutura da revista:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);

• um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;

• três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• dados curriculares do(a) autor(es), informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 80 palavras, devem ser incluídos antes do Resumo, logo em seguida ao título;

• notas no final do texto, após os dados do autor, numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as nomas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação.

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Roberto Kant de Lima

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
José Walkimar de Mesquita Carneiro

Coordenadora de Pesquisa da PROPPi
Izabel Christina Nunes de Palmer Paixão

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração
Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores
Guilherme Werlang da Fonseca Costa
Pedro Hussak Van Velthen Ramos
Ued Maluf

Corpo Docente Permanente
Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha D'Angelo
Martha Ribeiro
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2014. 21 cm; Il;

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; RIVERA, Tania; MIGUEL, Marlon (Editores). (Editores).

Poiésis n. 24, v1, Niterói

Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Dezembro de 2014, 252p.

ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura